

د. عصام بهي

# التحدي الجديد في التعليم

منشورات دائرة الثقافة والإعلام - حكومة الشارقة - إ.ع.م. - ٢٠٠٠م



مشرح باکثير الاجتماعی



من الأدب الإسلامي

# مسرح باكثير الاجتماعي

FROM THE LIBRARY  
OF DR. KHALED AZAB

تأليف

د. عصام بهي

٩٩٦٢ .. ر ٨١٢

عصام بهي

ع ب م

مسرح باكثير الاجتماعي / عصام بهي .. دائرة الثقافة

والاعلام ، ٢٠٠٠

١٤٣ ص ، ٢٤ سم .. (من الادب الاسلامي)

١- المسرحيات العربية - مصر - تاريخ ونقد . ٢- المسرح

- مصر - الجوانب الاجتماعية . ٣- علي أحمد باكثير (١٩١٠-

١٩٦٩ م) أ- العنوان . ب- السلسلة

الطبعة الأولى ١٤٢٩هـ . ٢٠٠٠م

منشورات دائرة الثقافة والإعلام

ص.ب: ٥١١٩ الشارقة ، دولة الإمارات العربية المتحدة

هاتف: ٥٥٤١١١٦ - ٩٧١٦ .

فاكس: ٥٣٦٢١٢٦ - ٩٧١٦ .

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة

الشارقة ١٩٩٩

## تقديم

كان الشاعر والكاتب - الروائي والمسرحي - العربي الكبير علي أحمد باكثير (١٩١٠ - ١٩٦٩)<sup>(١)</sup> كاتباً وشاعراً متعدد المواهب. فقد بدأ حياته بكتابة الشعر الغنائي ، ثم كتب المسرحية الشعرية، وترجم عن اللغة الإنجليزية لشكسبير، وكتب المسرحية النثرية ، وكتب الرواية التاريخية. وكان باكثير - في هذا كله - صاحب أسلوب أدبي مميز ، من جهة ، وصاحب رؤية فكرية مميزة ، كذلك، من جهة أخرى. وعلى الرغم من أن إنتاجه المسرحي - الشعري والنثري ، الاجتماعي والتاريخي - يكاد يشكل العمود الفقري لإنتاجه الأدبي ، فإن الباحث في أدبنا المسرحي - وفي أدبنا العربي بعمامة - يندهش لقلة الدراسات التي تعرضت لهذا الأدب ، سواء المسرحي أم غيره، كما أشرت ، يل ندرتها !

ففي حدود ما أعلم ، لم يتعرض لإنتاجه المسرحي بالدرس - وبشكل جزئي - إلا الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل ، الذي كتب عن مسرحية باكثير «سر شهرزاد» في كتابه: «قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر»<sup>(٢)</sup>، ثم قدم لمسرحية باكثير

«الدودة والنمبان» ، ثم نشر هذا التقديم في كتابه: «روح العصر»<sup>(٢)</sup>. وأخيراً كتب مقالين عن «مسرح باكثير الشعري»<sup>(٣)</sup>.

كما كتب الأستاذ الدكتور أحمد المتعدي دراسة بعنوان «أدب باكثير المسرحي - المسرح السياسي»<sup>(٤)</sup>، وأشار إلى أنها الجزء الأول من دراسة لا أعلم أنه أكملها. وقد تناول د. المتعدي عدداً من مسرحيات باكثير التي تناولت قضايا سياسية كانت مطروحة على الساحة السياسية والثقافية في مصر وقت كتابتها ، ومسرحيتين من مسرحيات باكثير الثلاث التي تناول القضية الفلسطينية.

وتناول الأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي بعض مسرحيات باكثير «الأسطورية» في دراسته الشهيرة: «الأسطورة في المسرح العربي»<sup>(٥)</sup>، والتي كانت، في الأصل، دراسته للدكتوراه؛ حيث درس كلاً من «الملك أوديس» و«أوزيريس»، من مسرحيات باكثير.

وكان لي تجربة مع مسرح باكثير وأنا أعدّ دراستي للدكتوراه عن «الشخصية الشريفة في الأدب المسرحي في مصر»<sup>(٦)</sup>؛ إذ تناولت فيها مسرحيته التي لم تُنشر «فاوست الجديد» ، ومسرحية «هاروت وماروت» ، مع مسرحياته الثلاث عن القضية الفلسطينية. وقد أشرتُ في خاتمة ذلك البحث إلى رغبتني في إكمال دراسة منفصلة عن مسرح باكثير. وقد وجدتُ من المناسب أن أبدأ هذه الدراسة بدراسة هذا الجانب المهم من مسرحه : أعني «المسرح الاجتماعي».

إنَّ أوَّل ما يلفت المطلع على مسرح باكثير - قارئاً أو مشاهداً - هو التزامه الراسخ بعدد من الثوابت الفكرية التي ظلَّ يدافع عنها ، ويصدر في أدبه منها : أعني التزامه الإسلامي والعروبي في وقت واحد ، دون أن يجد في الجمع بينهما أيَّ غضاضة ، كما يتصوّر البعض من دعاة الإسلامية أو العروية حتَّى الآن.

عن هذا الالتزام ، كما أشرتُ ، صَدَرَ باكثير في أعماله جميعاً؛ بداية من اختياره لموضوعات مسرحياته (والتي تنوّعت ، ما بين استلهام موضوعات من



التاريخ ، العربي والمصري القديم ، أو استلهم موضوعات من التراث المسرحي الغربي ، اليوناني القديم بصورة خاصة ، أو حتى من المسرح الغربي الحديث ثم من الحياة الاجتماعية والسياسية المعاصرة) ، وانتهاءً إلى المواقف الفكرية التي عالج من خلالها هذه الموضوعات جميعاً.

لقد طرح باكثير - من خلال مجمل أعماله المسرحية ، على تنوع مصادر موضوعاتها - قضايا فنية وفكرية شديدة الحيوية ؛ من مثل قضايا : الالتزام ومسرح القضية ، ولغة المسرح ، واستلهم موضوعات المسرح الغربي - القديم منه والحديث - من منظور عربي إسلامي ، واستبانت موضوعات مسرحية جديدة من التراث العربي - الإسلامي ، فضلاً عن طرح المشكلات الاجتماعية والسياسية ، بل والإنسانية ، المعاصرة من هذا المنظور العربي - الإسلامي ذاته .

وقد يختلف المتلقي - قارئاً أو مشاهداً - مع هذه الرؤية التي يطرحها باكثير ، إن جملة أو تفصيلاً ، لكنه سيجد نفسه ، ضرورة ، أمام رجل صاحب فكر ناضج وقضية واضحة ، وأقل حقوقه علينا أن تناقشه - في موضوعية ، بقدر ما نستطيع! - في هذا الفكر وأن نزن هذه القضية ، خصوصاً وأن باكثير قد قضى عمره في الدفاع عنها ، وكابد الكثير من الحرمان ، المادي والمعنوي ، في سبيل الدعوة إليها لهذا كله كانت هذه الوقفة ، التي أرجو إن شاء الله - أن تتلوها وقفات ، تكمل دراسة شاملة لمسرحه كله .

وقد التزمت - عبر هذه الدراسة - بالوقوف عند النصوص نفسها ، التي تعالج موضوعات وقضايا اجتماعية ، ؛ فدرستها نصاً نصاً ؛ لأقف ، في كل نص ، عند البناء الفني للمسرحية ، وما يطرحه باكثير فيها من قضايا اجتماعية أو إنسانية مع مناقشة هذا كله ، إن اتفاقاً أو اختلافاً ، بطبيعة الحال .

وقد قدمت لهذا كله بمدخل تناولت فيه بعض القضايا المتصلة بأدب باكثير المسرحي ، عامة ، أو بهذا الجانب ، الاجتماعي ، منه خاصة ؛ فتناولت - بسرعة -

علاقة الأدب عامّة ، والمسرح خاصّة ، بالقضايا الاجتماعية ، والمسرح العربي ومشكلاته ، ثمّ عقدتُ موازنةً فنيّة - سريعة كذلك - بين باكثير والحكيم ، بوصفهما فارسين من الفرسان البارزين في مشاركتيهما في التأسيس للمسرح العربي ، التثريّ بصورة خاصّة ، وإن كان باكثير قد شارك في ترسيخ قواعد المسرح الشعريّ العربيّ، بعد أن أمّس له شوقي؛ إذ أضاف باكثير للمسرح الشعريّ العربيّ جديداً حين لجأ إلى الشعر الحرّ أو التفعيليّ في ترجمته لشكسبير، ثمّ في مسرحيته «إخناثون ونفرتيتي»، كما سئرى.

وأخيراً ، فقد ختمتُ الدّراسة بخاتمة تُجمل أهمّ ما عالجتّه من قضايا ، وما توصّلت إليه من نتائج. والحقّتُ بها ثبّتاً بالمصادر والمراجع التي اعتمدتُ عليها في إجرائها .

وقبل أن أختم كلمتي هذه أجد لزاماً عليّ أن أتقدّم بخالص شكري وتقديري إلى دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة والقائمين عليها الذين جعلوا من الشارقة، بحق، مدينة ثقافيّة مميّزة، لا هي الإمارات العربيّة وحدها، بل على مستوى الوطن العربيّ كلّّه، على تفضّلهم بقبول نشر هذا الكتاب. كما أزجي الشكر موصولاً إلى الأستاذين الكريمين: الدكتور يوسف عيداوي والدكتور حسن مدن، اللّذين تجشّما متاعب قراءة النّص؛ فأبديا ملاحظات مهمّة أغنته كثيراً بلا شكّ.

**عصام بهني**

## مدخل

### الأدب والحياة :

الأدب - في أبسط تعريفاته - صياغة فنيّة، ممتعة وذات مغزى، لتجربة إنسانية. و«التجربة الإنسانية» ليست أيّ شيء - هي الحقيقة - إلّا ذلك التفاعل الحيّ لفرد أو لجماعة بشريّة مع الوسط أو المجال الطبيعيّ والإنسانيّ الذي يعيش - أو تعيش - فيه، والذي تمارفنا على تسميته باسم «الحياة»؛ الحياة في مسيرتها الطويلة والمميّزة؛ من الماضي، إلى الحاضر، فالمستقبل، مع ما تتطوي عليه هذه المسيرة من النّجاح، أحياناً، والإحباط، في أحيان أخرى، من أمل وآلم، من أحلام وصدمات، من حبّ وكراهية.. إلى آخر هذه «التّجارب الإنسانية» التي تمرّض للإنسان - فرداً وجماعة - أو يسمي هو إليها؛ فتتوّثر فيه ؛ تبنيه أو تهدمه؛ ترفعه أو تخفضه؛ بل تحييه أو تقتله!

وقد وجدت هذه «التّجارب» - على مدى التّاريخ الإنسانيّ - التّعبير الإنسانيّ عنها في الأشكال الفنيّة والأدبيّة المعروفة، والتي امتلكت كلّ أمة منها - أصالة أو

تأثراً بتجارب الآخرين - ما كان يكفيها للتعبير عن نفسها وعن «تجاربها»، الفردية والجماعية، قبل أن تتمتع عوامل التداخل والتأثير والتأثر بين الأمم واللغات في العصر الحديث؛ لتصبح هذه التجارب والأشكال الفنية والأدبية المعبرة عنها، أقرب إلى أن تكون تراثاً إنسانياً تستخدمه الشعوب جميعاً في التعبير عن تجربتها الإنسانية والحضارية الخاصة بها.

ويعني هذا، فيما يعني، أن التلازم كان دائماً بين التجربة الإنسانية - أو الحياة - من جهة، والأدب والفن، من جهة أخرى، وأن ثمة، ضرورة، علاقة «تفاعل»، أو «أخذ وعطاء»، أو «جدل» - أيّاً كان التعبير الذي نرتضيه! - بينهما. فالحياة - بطبيعتها - غنية في مادتها؛ من الإنسان، داخله وخارجه، إلى الطبيعة، إلى ما ينتج عن تفاعل أفراد كل عنصر من هذين العنصرين - الإنسان والطبيعة - بعضهم مع بعض، أو تفاعلها معاً، وفقاً أو خصاماً، سلاماً أو حرباً!

وقد أنتجت هذه التفاعلات - على المستويات كلها - أشكالاً لا حصر لها من الأبنية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وأشكالاً لا حصر لها - كذلك - من العلاقات والأهداف، وأشكالاً لا حصر لها من المنتجات والمنجزات، المادية والمعنوية.

هذه المادة الفنية والمتنوعة، كانت، وما تزال، المادة الأساسية لكل من الأدب والفن، والتي لا معنى لهما عن التعامل معها و«توظيفها»، في أي شكل فني أو أدبي كان، وفي أي صورة كانت هي؛ فقد تكون في صورة الحياة الواقعية، أو في صورة تجربة مستمدة من التاريخ، أو من الأسطورة والتراث الشعبي، أو من تجربة الأديب وحياته الشخصية<sup>(٨)</sup>. الخ.

غير أن هذه المادة - على غناها وتنوعها - لا يمكنها أن تصنع - بذاتها أو لذاتها - أدباً أو فناً. لكنها بحاجة دائماً إلى الفنان - الأديب/الإنسان، الذي يمتلك «ذاتاً» و«تجربة»، و«موقفاً» من هذه الحياة، مع امتلاكه، بطبيعة الحال، للمجموعة، التي أشرنا إليها آنفاً، من الأشكال الأدبية والفنية، التي أنجزها الإنسان على مدى

تاريخه، وتعارفت الجماعات البشرية على أنها وسائل للاتصال الثقافي ذات طبيعة خاصة.

من ثم، فليس الأدب والفن - كما شاع لفترة - «مرآة» تعكس الحياة، ولا هما «ردّ فعل» سلبيّ، أو حتّى «صدى» لها. فالأدب والفن مادتهما الحياة حقاً، لكن الأشكال والأدوات الفنيّة والأدبيّة، وذات الأديب وتجربته وموقفه، تختلط جميعاً بهذه المادة فتضفي عليها النّظام بدلاً من الفوضى، وتمنحها المغزى والدلالة بدلاً من المبيّنة والمصادفة.

فليس الأدب والفن بواقعيّين عند الأخذ السلبيّ من الحياة، بل هما يأخذان ليعطيا، ويتأثران ليؤثرا<sup>(٩)</sup>. و«الحياة»، في الأدب والفن، تخرج في ضوء جديد؛ ضوء ناتج عن «الرؤية» أو «الموقف» الذي يضيفه الأديب أو الفنّان إليها في عمله؛ فهو - عبر هذه الرؤية أو الموقف - يصدر عن «وجهة نظر» في الحياة والأحياء؛ يقبل فيها من يقبل ويرفض فيها من يرفض، ويدخل ما يراه جديراً بالدخول، ويُخرج ما يراه جديراً بالخروج - أو، بمعنى آخر، يختار من الحياة ما يشكّل «وجهة نظره» فيها و«رؤيته» لها. ومن هنا يأتي القول بأنّ الأدب والفن لا يمكنهما - ولو أرادا ذلك أن يكونا سلبيّين إزاء الحياة والأحياء؛ لأنّ «الموقف»، الذي يختاره الأديب أو الفنّان، ساكن فيهما، ولا يتفكّ عنهما، ظاهراً كان أو خفياً، مباشراً كان أو غير مباشر، معنا كان أو ضدنا، نقبله - في النهاية - أو نرفضه!

ولا يعني هذا - بطبيعة الحال - التّسمية بين الرّؤى والمواقف، أيّاً كانت، في الأعمال الأدبيّة والفنيّة. لكننا أردنا أن نثبت لها الوجود، مجرد الوجود - بشكل مباشر أو غير مباشر، صريح أو ملتو، كما أشرنا من قبل - في جميع الأعمال الأدبيّة والفنيّة. أمّا تقويمها فامر آخر. فالحكم على «الرؤية» أو «الموقف» في عمل أدبيّ أو فنيّ إنّما يقوم - أساساً - على دعامات ثلاث:

أمّا أولها فالحكم من الدّاخل: أعني من داخل العمل الأدبيّ أو الفنيّ نفسه،

والذي ينبغي أن يقوم على الاتساق والتناغم الكاملين بين عناصره البنائية، الفنية والفكرية، (وإن كانت ذات مصادر مختلفة، أو حتى متباينة)؛ كونها موظفة لخدمة منطق جمالي قادر على استيعاب «الرؤية» وإبرازها بطريقة الخاصة المؤثرة.

وأما الدعامة الثانية فقاتمة على صلة «الرؤية» الفنية أو الأدبية بالحياة المعاشة، ولو كانت صلة - في الظاهر - غير مباشرة (كأن يقوم العمل على معالجة قضايا من خلال الأساطير أو التراث الشعبي أو التاريخ.. الخ)، وموقفها من القضايا الأساسية التي تطرحها هذه الحياة، الفردية والجماعية، الداخلية والخارجية، المادية والروحية.

وأما الدعامة الثالثة للحكم فهي ما للمتلقي من هذا كله؛ أعني ما يمنحه العمل للمتلقي من المتعة، أولاً، ثم ما يضيفه إلى وعيه - أو حتى يخلقه فيه - من «المعرفة» بالحياة - مادة وعقلاً وروحاً - وقضاياها الأساسية، وما يتركه هذا الوعي الجديد في نفسه من أثر، قد يدفعه إلى اكتشاف ما خفي عليه من أمور نفسه أو أمور الحياة من حوله؛ فيندفع بدوره إلى تشكيل موقفه الخاص، الذي قد يتطابق مع موقف الأديب أو الفنان، أو يقترب منه، أو حتى يختلف عنه؛ فالهمم هو أن يتحوّل المتلقي من «الجهل» إلى «المعرفة»، ومن «السلبية» إلى «الإيجابية»؛ فيصبح عضواً فاعلاً في مجتمعه وفي المجتمع الإنساني كله؛

فإذا سلّمنا بهذا كله، فإننا يمكن أن نرصد - في الأعمال الأدبية والفنية - مواقف كثيرة ومتعارضة من الحياة، ومن وعي المتلقي، تمود إلى وعي الأديب أو الفنان نفسه وموقفه من الحياة، الاجتماعية خاصة والإنسانية عامة، فضلاً عن وعيه بفنّه ونظريته إلى الدور الذي يمكن لهذا الفن أن يلعبه في حياة الناس، وفي تشكيل وعيهم ووجدانهم. وهي مسائل تمتد جميعاً على عوامل كثيرة في حياة الفنان أو الأديب؛ من طبيعة شخصيته، وثقافته، وتجربته في الحياة، وطبيعة العصر الذي يكتب فيه وله، وتوجّهات هذا العصر.. الخ. كما تمتد، كذلك، على وعيه

بأدواته ووسائطه الفنيّة أو الأدبيّة التي يستخدمها في بناء تجربته وموقفه، وما يمتلكه من هذه الأدوات والوسائط، ثمّ قدرته على استخدامها أفضل استخدام ممكن، لتحقيق ما يرمي إليه بأكبر قدر ممكن من الفاعليّة.

غير أنّ هذا كلّ (الحياة، والوعي الذي يشكّل الرّؤية والموقف من هذه الحياة)، على أهميّته، لا يُقدّم لنا عملاً أدبيّاً أو فنيّاً؛ فهو ما يزال في حاجة إلى «التشكيل الفنيّ»، الذي يجد لهذا كلّ «الوحدة» التي تضمّ أشعته، وتجمع أجزائه، وتمبّر - من خلاله - عن «معنى» أو «دلالة» ما كان يمكن أن يوجد لولاه وهذا «التشكيل الفنيّ» نمرقه، بطبيعة الحال، في الأشكال الفنيّة والأدبيّة المعروفة، القديمة والحديثة، بل وغير المعروفة، التي قد تكشفها عبقرية أدبية أو فنية في مكان ما وفي زمان ما!

### المسرح والحياة الاجتماعيّة:

المسرحيّة واحدة من الفنون الأدبيّة، إن امتازت بشكلها الفنيّ الخاص (من حيث تقوم، كما هو معروف، على الحوار وحده، شعراً كان هذا الحوار أو نثراً، وسواء كان أداؤهلقاء أو غناء أو مزيجاً منهما)، فهي تتصل - في الوقت نفسه - بالفنون الأدبيّة كلّها، من حيث هي جميعاً إبداع إنسانيّ خاصّ، تحكمه قوانين عامّة في النشأة والتطوّر والازدهار أو الركود، وهي صلته بالحياة، على ما وصفنا، أخذاً وعطاء.

غير أنّ المسرحيّة، ويحكم اتّصالها المباشر بـ «العقل الجمعيّ» أي بالنّاس/الجمهور، من خلال ارتباطها، في الغالب<sup>(١٠)</sup>، بـ «المرض العام» أمام مجموعات من النّاس مختلفة المشارب والمستويات، والتي تمثّل الجماعة البشريّة في ظرف اجتماعيّ ثقافيّ خاصّ، كانت، طوال تاريخها تقريباً، مرتبطة بالحياة الاجتماعيّة ارتباطاً يوشك أن يكون مباشراً.

فالمسرحية اليونانية القديمة، على سبيل المثال، والتي ترتبط في أذهان كثير من الناس بتناولها للأساطير في أغلب أعمالها، لم تكن كذلك على الدوام، بل شكّلت «المهابة» أحد جناحيها اللذين طارت بهما عبر التاريخ لتصل إلينا. و«المهابة» عمل يقوم - كما هو معروف - على النقد الاجتماعي والإنساني، من خلال رسم النماذج الإنسانية الحية التي تمثل «الزدائل» الاجتماعية والخلقية؛ ومن ثم كانت، على الدوام، نتاجاً اجتماعياً خالصاً. وإذا كانت هذه مسأمة في تاريخ المسرح اليوناني القديم، فإن هذا لا يعني أنّ «المأساة» - التي تقوم أساساً على معالجة الموضوعات الجادة، أو، بالأحرى، المأسوية، وارتبطت، في الغالب، بالأسطورة - كانت غائبة عن الحياة الاجتماعية، وإن بشكل غير مباشر. فاليونانيون القدماء أنفسهم لاحظوا أنّ كتابهم الكبار عالجوا الأساطير من خلال «رؤى» لها «مواقف» منها، بل من الحياة كلّها، مختلفة. وإذا كان «إسخيلوس» - على سبيل المثال - موضع إعجاب في مسرحية «الضفادع» لأرسطوفانيس؛ لأنّه داعية الفضائل الدينية والتقليدية في مسرحياته، فالمسرحية تهاجم «يوريبيدس» لأنّه هدم مبادئ الدين والأخلاق التقليدية بثقافته السفسطائية<sup>(١١)</sup>.

والأمر نفسه يمكن أن يُقال عن «المسرحية الكلاسيّة»، بجناحيها، كذلك، من «المأساة» و«المهابة». فإذا كانت المهابة، وكما هو متوقّع منها، قد قامت بدورها الاجتماعي المباشر عن طريق رسم النماذج السلوكيّة المعيبة والتركيز عليها، من منطلق جهائيّ ساخر، بطبيعة الحال، كما نجد في أعمال موليير، على سبيل المثال - فإنّ المأساة لم تكن بعيدة عمّا ينور في المجتمع وهي تمبّر عن القيم الثابتة المستقرّة في المجتمع الملكيّ - الإقطاعيّ في فرنسا في القرنين السابع عشر، بتسمّيها الذي لا يقبل الجدل بما تصوّروا أنّه مبادئ أرسطو في بناء المسرحية، وهو ما أسموه بالوحدات الثلاث: وحدة الزمان، ووحدة المكان، ووحدة الموضوع أو الحدث، وما أسموه بعيداً «فضل الأنواع»<sup>(١٢)</sup>، مع التّمسك بالموهدة الدائمة إلى التّراث



الماضي - اليوناني والروماني - مُضحّين، في سبيل ذلك، بالواقع الذي يعيشون فيه. وإذا كان «أبطال» الملهاة، دائماً، من عامة الشعب، فإن أبطال المأساة كانوا، دائماً كذلك، من الملوك والنبل؛ ليُضفوا من «جلالهم» و«سموهم» على المأساة جلالاً وسمواً.

والحقيقة أن الفن المسرحي لم يكتفِ - في مراحل تالية - بأن يمسير الحياة الاجتماعية بمجرد التعبير عنها، أو عن التّيار السائد والغالب فيها، إن بشكل مباشر أو غير مباشر، بل طلع إلى أن يُشارك في صنعها، وقيادتها، بالتعبير عن التّيارات التّحتية الصاعدة فيها.

وفي القرن الثامن عشر آذنت «المأساة الكلاسيكية» بالزوال؛ فشاركت الملهاة مشاركة قوية - مع الفكر الفلسفي التّويري، والفكر الاجتماعي<sup>(١٣)</sup> في التمهيد للثورة الفرنسية الكبرى (١٧٨٩)، على نحو ما نجد في أعمال بومارشيه الثلاثة الكبرى: «حلاق أشبيلية» و«زواج فيجارو» و«الأم الأثمة»، التي كان بطلها - فيجارو - رجلاً من عامة الشعب، يتحدّى وقاحة النبل، ويمسخر منهم، ويخلط مرحه الظاهر بصيحات غضب مشبوب، في ثورة على سيّده، وسخرية من النظم العتيقة، السياسية والاجتماعية<sup>(١٤)</sup>.

وفي القرنين التاسع عشر والعشرين ازدهر الأدب عامة، والفن المسرحي خاصة، وتوّعت مناهج الإبداع الأدبي والفني، على ضوء الرّؤى ووجهات النّظر - الفلسفية والاجتماعية والسياسية المختلفة والمتوّعة، في النّظر إلى الحياة والإنسان. فنشأت - خلال هذين القرنين - أشكال مسرحية عدّة، أنتجت مئات، إن لم يكن آلاف، الأعمال المسرحية، التي احتفظت جميعاً بالإصرار على التعبير عن الحياة الإنسانية الحديثة والمعاصرة، الفردية والجماعية، سواء في وجهها السكبي، بل والمأسوي، وما تتعرّض له من المخاطر على يد أبنائها، أم ما تسببه هي لأبنائها - أم ما يسبّبه الأبناء لأنفسهم، ولبعضهم بعضاً - من الإحباطات والآلام، أو في وجهها الإيجابي

المشرق، والمتفاضل بتقدم الإنسان وتحضره من وطأة الظلم والقهر - الاجتماعي والاقتصادي والسياسي. وقد عبّر المسرح عن هذا كله بأساليب مباشرة وغير مباشرة، مستغلاً جماليات الفن المسرحي الموروثة - أحياناً - وجماليات جديدة خلقها بنفسه لنفسه، في أغلب الأحيان.

## المسرح العربي ومشكلاته:

توزع المسرح العربي منذ نشأته - حوالي منتصف القرن التاسع عشر - إلى اليوم هدفان:

اولهما كان محاولة البحث عن «شكل فني» يرتاح إليه كل من المبدع والمُشاهد، بخلفيتيهما الثقافية - الحضارية الخاصة، ذات المشكلات المتميزة، والتي تختلف هبما تقبله - أو ترفضه - عن الخلفيات الثقافية - الحضارية التي خلقت الإطار المسرحي أصلاً في الحضارة الغربية، والتي كانت استفادت منها مباشرة في هذا المجال. ولمنّا في حاجة - هنا - إلى تأكيد ذلك الارتباط العضوي بين الأطر الحضارية - الثقافية و«الأشكال الفنية» التي تخلقها - من جهة - وبين هذه الأشكال الفنية والمشكلات التي تعالجها (وهي مشكلات نابذة - بالضرورة - من هذه الأطر الحضارية نفسها)، من جهة أخرى.

أما ثانيهما، وهو مرتبط ارتباطاً عضوياً بالهدف الأول، فهو محاولة استيعاب مشكلات الإطار الحضاري المحلي في هذه الأشكال الوافدة - الغربية، والغربية، كذلك، مع محاولة حل ما يرتبط بهذه المحاولة - أو المحاولات، في الحقيقة - الدائبة من مشكلات فنية وفكرية مختلفة<sup>(١٥)</sup>.

في هذا الإطار يمكن فهم محاولات كثيرة جرت على ساحة المسرح العربي، كتابةً وعرضاً، وتفسيراً. فعلى مستوى الأشكال الفنية، سنجد أن المسرح العربي قد بدأ بالملهاة المصعوبة بالفناء (وهو الأغلب)، قبل أن تأتي الملهاة خالصة. ولم يكتب

النجاح كثيراً لمحاولات إدخال الشكل المأسوي - بشروطه الغريبة - في جسد المسرح العربي عند بدايات القرن العشرين؛ لأنّ المناخ الثقافي، عامة لم يكن مناسباً، حينئذ، لذلك. لكنّ السّاحة تقبّلت «الميلودراما»<sup>(١٧)</sup>، حين أدخلها يوسف وهبي في العقد الثاني من القرن العشرين. ولم يبدأ دخول المسرحيّة الجادة إلى المسرح العربيّ إلّا بعد أن بدأ يكتبها أدباء كبار (شوقي شعريّاً، والحكيم نثريّاً) منذ أواخر العشرينيّات وبداية الثلاثينيّات من القرن العشرين.

وفي هذا الإطار أيضاً يمكن فهم العودة الدّائبة والمستمرّة إلى التّراث في المسرح العربيّ، سواء كان تراثاً شعبيّاً (من مارون النقّاش وأحمد أبي خليل القبّاني، إلى أكبر كتّاب المسرح العربيّ المعاصرين)، أم كان تراثاً تاريخيّاً (في شتّى المراحل التي مرّ بها تاريخنا العربيّ والإسلاميّ)، أم حتّى استلّهام التّراث المسرحيّ الغريب وإعادة تفسيره من وجهة نظر عربيّة إسلاميّة<sup>(١٧)</sup>، إلى محاولات خلق أشكال مسرحيّة جديدة نابعة من تراثنا المحليّ، كمسرح «السّامر»<sup>(١٨)</sup>، ومسرح «المقهى» وغير ذلك من المحاولات التي تتصلّ جميعاً - بشكل مباشر أو غير مباشر - بهذين الهدفين اللّذين أشرنا إليهما.

ولاشكّ في أنّ هذه المحاولات، وما خلّفته - وما تزال تخلقه - من مشكلات فنيّة وفكريّة، وما اقتُرِح لها - وما يزال يُقترح - من حلول، هو جزء من منظومة أوسع وأعمق خلّقتها مشكلة مواجهتنا للمعضلة الحضاريّة التي وجدنا أنفسنا فيها مع هبوب رياح «التّحديث» منذ العقود الأولى للقرن التّاسع عشر، وإلى الآن! - والتي زلزلت الكثير من المسلّمات التي كنّا نعيش عليها (على مستوى الإبداع والحياة معاً)، وجعلتنا في مواجهة مع كلّ من «الأنا» و«الآخر»، في وقت واحد، ممزّقين بين التّمسكّ بهويّتنا الحضاريّة المميّزة، والتّواصل مع الإنجازات الإنسانيّة المعاصرة في كلّ المجالات، من السّياسة، إلى الاقتصاد، إلى العلم والأدب... إلخ، التي أنجزتها مجتمعات سبقَتْ في مجال «التّحديث» و«التّقدّم»، مع ما يحمله هذا من مخاطر

النوبيان في منظومة القيم التي يرضيها - أو نحن الذين نتصور أن «التحديث»  
و«التقدم» يرضانها.

ولأن المسرح كان - حتى في المرحلة الأولى من نشأته، بشكل أو آخر - جزءاً من  
حركة الحياة، ومن البنية الثقافية للمجتمع، فقد واجه العضلة نفسها، وكما أشرنا  
سابقاً، بحلول مختلفة، حاولت جميعاً استيعاب هذا الفن الواعد، من ملء هذا  
الشكل بموضوعات من التراث الشعبي والتاريخي - إلى عمليات «التمصير» أو  
«التعريب»، إلى محاولات خلق الموضوع المحلي - الاجتماعي (في أعمال كل من  
إبراهيم رمزي ومحمد تيمور، مثلاً)، مع عدم إهمال الترجمة، التي أصبحت أمينة  
إلى حد كبير، هذه المرة، مع ترجمات الشاعر الكبير خليل مطران لشكسبير.

وعلى الرغم من أن محاولات جرت لكتابة النص المسرحي «الأدبي» منذ أواخر  
القرن التاسع عشر (على يد كل من الشعراء: أحمد شوقي، في محاولته الأولى،  
وخليل إليازجي، ومحمد عبد المطلب، وبعض الكتاب، كإبراهيم رمزي نفسه، وبعض  
الأعمال «التعليمية».. الخ). فإن المحاولات لم تستقر وتخلق تياراً أدبياً حقيقياً إلا مع  
تدفق إنتاج شوقي المسرحي، الشعري - بعد حفل تتويجه أميراً للشعراء العرب في  
سنة ١٩٢٧، وإلى وفاته في سنة ١٩٣٢. ثم مع إنتاج توفيق الحكيم النثري - من سنة  
١٩٣٣، حين نشر مسرحيته الأولى الرائدة «أهل الكهف».

في هذه «اللحظة» الأدبية - الفنية، الفارقة في تاريخ المسرح العربي، بل  
في تاريخ الأدب العربي كله، نزل باكثير إلى مصر (١٩٣٤)، والمسرح يتوزعه  
اتجاهان:

الاتجاه الأول كان يتمثل فيما يُعرض على خشبة المسرح من أعمال، كان بعضها  
مؤلفاً، وبعضها الآخر مقتبساً أو مترجماً ترجمة تناسب «السوق» وكان أغلب  
المعرض مكتوباً بالعامية، ويقلب عليه الاتجاه إلى «المهارة»، أو المسرحية الفنائية، أو

«الميلودراما». وطبيعي أن نتوقع أن يقلب هذا الاتجاه متطلبات «العرض المسرحي»  
ودما يطلبه الجمهور، على «القيمة الأدبية» أو «الفكرية» للعمل المسرحي.

أما الاتجاه الآخر فتمثل في «التيار الأدبي»، الذي وضع اسمه، كما اشرنا، كل من شوقي شمرئياً، والحكيم نثرئاً، في المسرح العربي. ومن الطبيعي أن نتوقع أن يقلب هذا التيار «القيمة الأدبية والفكرية». في هذه المرحلة الأولى، على الأقل - على ضرورات «العرض المسرحي»: لأنه كان يستهدف، في المقام الأول، أن يدخل إلى الأدب العربي جنساً أدبياً جديداً، لم يكن موجوداً فيه من قبل. هو الأدب المسرحي. لكن هذا التيار لن يلبث، مع استمرار التجربة، وتجذر أصوله في البيئة الثقافية، أن يبدأ في خلق التوازن المطلوب بين ضرورات «العرض المسرحي» و«القيمة الأدبية والفكرية».

### تجربة باكثر الادبية والمسرحية

قيحكى لنا باكثر، في محاضراته التي القاها في معهد الدراسات العربية بالقاهرة، والتي نُشرت تحت عنوان «المسرحية من خلال تجاربي الذاتية»، عن المراحل الأولى من تجربته الأدبية: فيقول:

«كانت نشأتي الأولى في حضرموت، حيث بدأت أنظم الشعر منذ بلغت الثالثة عشرة من عمري. وكان جلّ اهتمامي بالشعر، ومبلغ اهتمامي بالتمييز فيه (٢٤)؛ فلم أترك ديواناً لشاعر من الأقدمين أو المحدثين وقع في يدي إلا قرأته انتهاماً. وكان مثلي الأعلى في الأقدمين أبو الطيّب المتنبّي، وفي المحدثين أحمد شوقي. غير أنني لم يتّح لي الاطلاع على شيء من مسرحياته (يعني من مسرحيات شوقي) إلا بعد ما رحلتُ عن حضرموت فاقمتُ برهة في الحجاز؛ فكانت مسرحيات شوقي هي أول ما عرفتُ من هذا الفن المسرحي»<sup>(١٩)</sup>.

فيباكثر - إذن - بدأ مسيرته الأدبية شاعراً، ولم يخطر له المسرح على بال؛ لأنه

لم يعرف المسرح - أو، بالأحرى الأدب المسرحي؛ لأنه لن يرى المسرح ممثلاً إلا في مصر - إلا بعد رحيله إلى الحجاز، من خلال مسرحيات شوقي (التي لم يقل لنا إن كان قد قرأها كلها أو لم يقرأ، حينئذ، إلا بعضها فقط)، والتي كتب على أثر قراءته لها، في الطائف، مسرحيته الأولى «هُمام، أو في بلاد الأحقاف»، قبل أن يتوجه - في العام نفسه، ١٩٢٤ - إلى مصر ليتخذها وطناً إلى نهاية حياته.

في مصر وجد باكتير نفسه في عالم جديد بالنسبة إليه، مختلف عن عالم حضرموت التي جاء منها، وحتى عن عالم الحجاز الذي جاء عبره. كانت الحياة الاجتماعية والثقافية في مصر، في الثلاثينيات، أكثر تعقيداً وغنى، بعد أن قضت مصر نحو قرن من الزمان مع التعليم الحديث، والاحتكاك بالغرب وحضارته، سواء بمن سافر من المصريين إلى الغرب نفسه، أو بمن جاء من القرييين إلى مصر، وما تُرجم فيها من آداب الغرب وما نُقل من فنونه إليها. الخ - وما ترك هذا كله من أثر عميق في كل من الحياة الاجتماعية والثقافية في مصر<sup>(٢٠)</sup>. وهو ما كان باكتير يطلبه - أو كان يعلم، في الحقيقة، بعدوئه - في حضرموت!

ما إن نزل باكتير إلى القاهرة، حتى انخرط في الحياة الثقافية في مصر والتي كانت تمثل مساحة للإبداع العربي؛ يلتقي فيها كل المبدعين العرب، من المشرق والمغرب، بل حتى أولئك الأدباء العرب الذين اختاروا الغرب - أمريكا الشمالية أو الجنوبية (أدباء المهجر) - مكاناً للإقامة؛ فكانت فرصة نادرة، بالنسبة إليه، أن يرى ما يدور في العالم العربي الثقافي كله في مصر، من خلال الكتاب والصحيفة والمجلة - الأسبوعية أو الشهرية.

كما كان لانخراط باكتير في الدراسة المنهجية للأدب الإنجليزي - كلية الآداب بجامعة القاهرة (فؤاد الأول، آنذ) - أكبر الأثر في نفسه؛ إذ زلزلت الكثير من المفاهيم، التي كانت مسلمات عنده، في مجال الأدب عامة، والشعر والمسرح خاصة<sup>(٢١)</sup>.

لهذا كله كان من الطبيعي أن يرفع باكتير يده، ولو مؤقتاً، عن الكتابة للمسرح الاجتماعي الذي بدأ، كما رأينا، الكتابة له من الحجاز، وأن ينخرط في كتابة الوان أخرى من الكتابة المسرحية، كانت أقرب إلى المفامرات الفنية آنشد، وإن لم تكن غريبة على الساحة الأدبية في مصر وقتها. فقد بدأ - كما سنرى حالاً - بالترجمة عن الإنجليزية، لكنه لم يلبث أن تغلّى عنها إلى موضوعات من التاريخ (بدأ بالتاريخ المصري القديم)؛ فكتب عن «إخناتون»، الملك المصري الذي كان واحداً من أكبر دعاة التوحيد في مصر، في أول مسرحية ألفها في مصر: «إخناتون ونفرتيتي». ثم اتجه، بعدها، إلى الحياة السياسية المعاصرة؛ فكتب مسرحيتين عن القضية الفلسطينية (١٩٤٤) و(١٩٤٦)، ومن ثم إلى التراث الشعبي. الخ، قبل أن يعود إلى المسرحية الاجتماعية، مرة أخرى، مع أواخر الأربعينيات، كما أشرنا من قبل.

غير أن باكتير - في الحقيقة - لم يتوقف، طوال حياته، عند مجال مسرحي واحد بعينه؛ فالمسرحية الاجتماعية لم تقطعه عن المسرحية السياسية، أو عن العودة إلى التاريخ، أو الأسطورة، أو التراث الشعبي، بل ظلت هذه الموضوعات جميعاً تتماور، متداخلة، حتى آخر حياته.

## مسرح باكتير الشعري

### بين الشعر التقليدي والشعر المرسل

وقد بدأ باكتير الكتابة للمسرح - كما أشار هو - متأثراً بشوقي ومسرحه؛ فبدأ الكتابة شعراً؛ فجاءت مسرحيته الأولى - كما سنرى - في شعر عربي تقليدي، بكل ما لهذا الشعر من تقاليد، في الموسيقى، واللفظ، والخيال. الخ، ويكل ما عليه من تحفّظات - من إنشائه لـ «الحركة» المسرحية، وطول فقراته على السنة الشخصيات. الخ - كذلك. ثم كرّر التجربة - جزئياً - بعد وصوله إلى مصر؛ إذ حاول أن يترجم مسرحية «الليلة الثانية عشرة» لشكسبير في النمط الشعري نفسه، ونشر

أجزاء من هذه الترجمة تبعاً في مجلة «الرسالة» سنة ١٩٣٦، لكنها لم تكتمل فيما أعلم<sup>(٢٢)</sup>.

وقد أدت حادثة طريفة داخل فصل من فصول الدراسة في قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب بجامعة القاهرة (جامعة هؤاد الأول حينئذ) إلى أن يكون باكتير رائداً من رواد «شعر التفعيلة» في الشعر العربي الحديث، وقبل أن يظهر ما عُرف بـ «حركة الشعر الحر» بما يزيد على عشر سنوات<sup>(٢٣)</sup>. فقد كان أحد الأساتذة الإنجليز يدرس لهم نصاً للشاعر الإنجليزي الكبير وليم شكسبير - Wil- liam Shakespeare (1564-1616)، وقال لطلابه العرب: إن هذا النمط من الشعر الذي كتب به شكسبير مسرحياته \_ نمط الشعر المُرسَل، أو ما يُعرف في الإنجليزية بـ «blank verse» ليس موجوداً في العربية، بل لا يمكن كتابته فيها؛ الأمر الذي استفز باكتير، وأثار فيه «نخوة» المروية والإسلام؛ فتحدث في هذا الأستاذ<sup>(٢٤)</sup>، وترجم مسرحية «روميرو وجوليت» لشكسبير نفسه إلى العربية (١٩٣٦) في شعر مُرسَل، لا يعتمد الشعر فيه على البحور التقليدية المكتملة للشعر العربي، بل يعتمد على تفعيلاتها؛ فتصبح التفعيلة - وليس البحر - الوحدة الموسيقية الأساسية، ثم يعتمد عدد مرّات تكرار التفعيلة في «البيتز أو السطر الشعري» على امتداد نفس الشاعر والمعنى أو الإحساس الذي يريد التعبير. ولم يكف باكتير بهذه الترجمة لمسرحية شكسبير، بل أنبعاها بمسرحيته الأولى المؤلفة في مصر - كما أشرنا آنفاً - «إخناتون ونفرتيتي» (١٩٣٨) في النمط الشعري نفسه.

وقد وصف باكتير تجربته هذه بأنها «مزيج من النظم المُرسَل المنطلق، والنظم الحر؛ فهو مرسل من القافية وهو منطلق لانسيابه بين السطور»<sup>(٢٥)</sup>. يعني أنه متحرر من قيود القافية - التي ظلت، طوال تاريخ الشعر العربي تقريباً، إذا استثنينا المؤشحات الأندلسية، ثم محاولات الوجدانيّين العرب منذ بداية القرن العشرين للخروج على نظامها - موحدة، ثم «الانسياب بين السطور» من غير التزام بعدد



محدد من التفعيلات في كل «سطر» شعري. ونلاحظ أنه لم يستخدم مصطلح «بيت» الشائع في وصف وحدات القصيدة المربّعة من أقدم عصور تاريخها؛ لأن الوحدة عند أصبحت «الجملة التامة المعنى، التي تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر، دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها»<sup>(٣٧)</sup>.

غير أن باكثير لم يعد، بعد مسرحية «إخاتون ونفرتيتي»، إلى كتابة هذا النمط الشعري مرة أخرى، دون أن يبيّن لنا السبب. ولعلّ هذا المتبّب أن يكون في اتهام كثير من نقاده لأسلوبه في هذه المسرحية الأخيرة - «إخاتون ونفرتيتي» - بـ «النثرية»؛ لأنهم «قرأوا» المسرحية ولم يشاهدوها فيستمعوا إلى الإيقاع الموسيقي الشعري الجديد، ثمّ لأنه كان شكلاً جديداً في ذلك الوقت، وطبعي ألا يستمع للوهلة الأولى. كما أنّ باكثير ربّما تأثر بما شاع خلال الخمسينيات والستينيات على أفلام المشفقين على الثقافة العربية والتراث الإسلامي من آثار هذا التيار الشعري الجديد - وقد تحوّل إلى حركة شاملة، أو تكاد - الذي يهدم تقليداً عاش لأربعة عشر قرناً أو يزيد؛ فاشفق بدوره أن يشارك في هذه الحركة «الهدامة»، مع أنّ هذا الشكل الشعري - في رأي كثير من الدارسين، وكما أثبتت التجارب - هو الأقدر على احتمال الكتابة الشعرية للمسرح؛ لتخلّصه من كثير من العيوب التي التصقت بالمسرح الشعري العربي التقليدي.

### الحوار النثري بين الفصيح واللغة الثالثة،

على أية حال، فإنّ باكثير لم يلبث - بعد هاتين التجريبتين - أن هجر الكتابة للمسرح شعراً، ولو مؤقتاً، وأخذ يكتب المسرحية النثرية وحدها، طوال الأربعينيات. ومعروف أنّ باكثير كان ينتمي، كما أشرنا، إلى ما أسميناه بالاتجاه الأدبي في كتابة المسرحية، والذي سبقه إليه كلّ من شوقي والحكيم، الذي كان يريد أن يجعل من المسرحية - في هذه المرحلة المبكرة من تاريخها في اللغة العربية - عملاً أدبيّاً

محترماً يجد مكاناً له في أي تاريخ للأدب العربي الحديث. ويقتضي هذا، أول ما يقتضي، أن تبتعد الكتابة عن العامية (التي كانت، وما تزال، شائعة على مسارح المنطقة العربية)؛ فكتب الحكيم أعماله كلها، تقريباً، بالفصحى التراثية أو بما سماه «اللغة الثالثة»، وكذلك فعل باكتير في مسرحه؛ فكل ما كتبه كتبه بالفصحى، ولم يكتب بالعامية أبداً. وقد كان باكتير - في بداية كتابته النثرية - يكتب في فصحى معربة، تراثية، خصوصاً وأنه كان قد أتجه - في الغالب - إلى موضوعات تاريخية. لكنه تحول - مع الكتابة في الموضوعات الاجتماعية - إلى «الفصحى المبسطة» أو «اللغة الثالثة»، كما سيطلق عليها توفيق الحكيم فيما بعد، والتي كان الحكيم يرى أنها أنسب لغة للمسرح الاجتماعي؛ لما تحتفظ به من روابط حيّة مع كل من الفصحى والعامية في وقت واحد<sup>(٢٨)</sup>.

### باكتير والأشكال المسرحية

وإذا كانت مصادر موضوعات باكتير المسرحية على هذا الغنى والتنوع، فقد عالجها في أشكال فنية - مسرحية لا تقل غنى وتنوعاً. فقد كتب المأساة والمهابة في شكليهما التقليديين الموروثين عن المسرح اليوناني القديم والمسرح الأنثباعي (الكلاسيكي) الفرنسي، كما كتب المسرحية الجادة drama، والمسرحية الفنائية lyri-cal play، والأمثلة المسرحية allegorical play<sup>(٢٩)</sup>، بل إنه وقع على أشكال أقرب إلى «المسرحية الدعائية propaganda play» و«المسرح الملحمي epic theatre»<sup>(٣٠)</sup>. وقد كان يرفضه - فيما يكتب - ثقافة أدبية ومسرحية جيدة، وحسن أدبي صادق، يجد لكل موضوع ما يناسبه من الأشكال المسرحية، التي ربما كان بعضها غريباً على واقع المسرح العربي في الوقت الذي كتبت فيه هذه الأعمال<sup>(٣١)</sup>، لكن باكتير، فيما يبدو، لم يكن يقيم كبير اهتمام لإمكانات المسرح التي كانت متاحة آنذاك، أو حتى لفكرة العرض المسرحي نفسها، وخصوصاً حين كانت الموضوعات

المطروحة، وما تحمله من قضايا، وما تمالجه من مشكلات، تلجّ عليه إلحاحاً يملك عليه نفسه؛ حتّى لتجعله يكتبها - في بعض الأحيان - دون أن تتضح فنيّاً، وفي أحيان أخرى دون حساب لإمكانات المسرح المتاحة عمليّاً، أو حتّى لإمكانات الجمهور المسرحي على التقبّل والتفاعل.

إضافة إلى هذا فقد كتب باكثر المسرحيّة في مختلف أطوالها؛ من المسرحيّة ذات الطول التقليديّ (خمسة فصول)، إلى المسرحيّة الحديثة، ذات الفصول الثلاثة (وفيها الغالبية العظمى من أعماله، سواء الاجتماعية أم التاريخيّة). كما كتب، أيضاً، المسرحيّة القصيرة ذات الفصل الواحد، التي التقط فيها باكثر - في الغالب - مواقف من حياة الصّحابة (عليهم رضوان الله) وجهادهم في سبيل إرساء قواعد الدّعوة الإسلاميّة أو نشرها ونشر قيمها العليا بين النّاس، ومجموعته «من فوق سبع سموات» أشهر أعماله في هذا المجال.

### الرؤية الفكرية في أعمال باكثر المسرحيّة

ومع هذا التّوّع الشّديد في الموضوعات التي طرحها باكثر، وفي المشكلات التي عالجها، وفي لفة الكتابة، وفي القوالب المسرحيّة التي كتب فيها - أو على الرّغم من هذا التّوّع، في الحقيقة - فقد كان باكثر يصدر - في كلّ ما كتب - عن رؤية، خاصّة به، يكشفها لقارّته منذ اللّحظة الأولى دون موارد. فقد كان يصنّز كلّ عمل من أعماله - إلّا في النّادر - بآيات قرآنيّة، يجمّلها شعاراً للعمل؛ فتشير إلى القضية التي يمالجها العمل، من جهة، وتوحي للمتلقّي، من جهة أخرى، إلى هذا الالتزام الإسلاميّ الذي يلتزم به في طرح قضاياها ومعالجتها.

وقد كان باكثر على وعي واضح بما في هذا الالتزام من مخاطر فنيّة وفكرية. فمثّل هذا الالتزام قد يجعل صاحبه أقرب إلى الدّاعية منه إلى الفنّان؛ أي أنّ عليه أن يضخّي بأحد طرفيه العمليّة الإبداعية - الفكر أو الفنّ - لصلحة الطّرف الآخر

ولهذا حرص باكثير على أن يطرح المشكلة في محاضراته التي أشرنا إليها، عن تجربته المسرحية، ليؤكد - من جهة - على أن «القضية» لا تعيب، في ذاتها، العمل المسرحي؛ فله مسرح قيمته وخطورته وتأثيره الجماهيري الذي عرفه قبله كاتب داعية مثل برنارد شو، الذي اتجه إلى المسرح لأنه:

«أداة فعالة ومنبر ممتاز للتعبير عن آرائه والتبشير بها. ومثله في ذلك هنريك إبسن وجون جالزورثي وجان بول سارتر؛ هؤلاء، وكثير غيرهم، قد كتبوا مسرحيات ناجحة، كانت كلها مستوحاة من حماسهم المتوقدة للإصلاح الاجتماعي والنيامي، سواء كان قومياً أم عالمياً، ولم يعبها أم يقلل من قيمتها الفنية أنها كانت مسرحيات هادفة، أو قائمة على دعوة من الدعوات»<sup>(٢٢)</sup>.

لكنه يعود فيؤكد - من جهة أخرى - على أنه:

«ينبغي لمثل هذا الكاتب المسرحي ألا ينسى - وهو يلتهب حماساً للدعوة التي يدعو إليها - أن المسرحية عمل فني قبل كل شيء؛ فيجب ألا يجور على فنيته بحال من الأحوال. بل ينبغي أن يحرص الحرص كله على سلامة عمله من الوجهة الفنية، وأن يدرك أن ذلك (يعني السلامة من الوجهة الفنية) هو السبب الوحيد لجعل الرسالة التي ينطوي عليها بليغة التأثير في الجمهور الذي يشاهده.

«والخلاصة، أن على هذا الكاتب أن يجعل الداعية فيه خادماً للفنان المسرحي فيه، لا سيداً له؛ وإلاً فليتخذ له أداة أخرى غير الكتابة المسرحية، كالخطابة أو الصحافة»<sup>(٢٣)</sup>.

وهكذا يجعل باكثير «الداعية» فيه، وفي كل كاتب ذي قضية، «خادماً» للفنان المسرحي فيه. ولقد ظلّ باكثير - طوال مسيرته الأدبية - على التزامه الإسلامي والعربي لا يحيد عنه، وفي كل الفنون الأدبية التي عالجها، سواء في المسرح أم الرواية (التي لم ينقطع أبداً عن كتابتها، هي الأخرى)، بل حتى في شعره، الذي لم يُنشر منه الكثير حتى الآن.

وفي هذا الإطار النظري الذي طرحه باكثير بعد ما يقرب من ربع قرن من بدء تجربته الأدبية<sup>(٢٤)</sup>، يكون طرح السؤال - بصياغة باكثير نفسه - «مَن كان «المتبد» في تجربته الأدبية: الداعية أم الفنان؟ طرحاً مشروعاً. أمّا الإجابة فهي جانب أساسي من جوانب هذا البحث.

## بين باكثير والحكيم

وكما هو المتوقَّع، فقد كان باكثير في صفِّ الاتجاه الثاني - الأدبي - بحكم تكوينه الثقافي، العربي - الإسلامي، من جهة، وبحكم شاعريته الفصيحة، من جانب آخر، وبحكم إعجابه بشوقي، من جانب ثالث.

وقد شارك باكثير في الجهود التي كان يبذلها الرائد توفيق الحكيم في العمل على ترسيخ هذا الفن الجديد في تربة الأدب العربي الحديث، وكانا «كفرسي» رهان في الميدان<sup>(٢٥)</sup> - ميدان رعاية هذا الجنس الوليد، حتَّى يشتدَّ عوده ويقف - على قدم المساواة - مع أكثر أجناس الأدب العربي عراقة ورسوخا.

وعلى الرِّغم من اختلاف منطلقات كلٍّ من الحكيم وباكثير في الإبداع، واختلاف الطُّرق التي سلكها كلُّ منهما، فمن الافتتاحات على باكثير أن نهضمه حقّه. فإن يكن الحكيم قد ذهب بريادة المسرح العربي النَّثري بلا نزاع، فلا جدال على أنّه قد حقَّق في المسرح الشُّعري ما لم يُسبق إليه حين أدخل إليه، كما أشرنا من قبل، «الشعر الحرّ» أو «التفعيلي»: فكان دخوله فاتحة خير على النصِّ المسرحي العربي طوال النصف الثاني من القرن العشرين؛ إذ فتح الباب للشرقاوي وعبد الصبور ومهران السيد ويسيسو. وغيرهم من شعراء الشعر الحرّ أو التفعيلي لإبداع نصوصهم التي لا جدال على المكانة التي احتلتها في ساحة الإبداع العربي حتَّى الآن. هذا فضلاً عن المشاركة الجادة والذَّويّة لباكثير في ترسيخ المفهوم الصحيح لفنِّ المسرح، عن طريق الكتابة الجادة، فنيّاً وهكريّاً، حتَّى أصبح أحد الفرسان المعدودين في الميدان بلا جدال.

بدأ كلٌّ من الحكيم وباكثير الولوج إلى ساحة الإبداع المسرحي الجاذ في وقت متقارب؛ فقد بدأ الحكيم - كما هو معروف - أواخر العشرينيات، وأدركه باكثير في أوائل الثلاثينيات، وإن كانت تجربة الحكيم أقدم من هذا، بطبيعة الحال. وقد تناول الحكيم - في مرحلته الأولى، ضمن ما تناوله - قضايا من الحياة الاجتماعية في مصر<sup>(٣٦)</sup>، في حين كتب باكثير مسرحيته الأولى «هُمام» أو في بلاد الأحقاف» عن الحياة الاجتماعية في وطنه الأم - حضرموت. غير أن كل واحد منهما لم يلبث، وقد انتقل إلى مجتمع جديد (الحكيم إلى فرنسا، وباكثير إلى مصر)، أن هجر الموضوعات الاجتماعية مؤقتاً، وانتقل إلى موضوعات تراثية - دينية أو تاريخية متصلة بالدين؛ فكتب الحكيم «أهل الكهف» (١٩٣٣)، وكتب باكثير «إخناطون ونفرتيتي» (١٩٣٨). ثم عاد مرة أخرى إلى الموضوعات الاجتماعية في وقت واحد تقريباً. ففي أعقاب الحرب العالمية الثانية، نشر الحكيم مجموعته «مسرح المجتمع»، التي ضمت إحدى وعشرين مسرحية مختلفة الطول، سلسلة، ثم جمعها في كتاب سنة ١٩٥٠<sup>(٣٧)</sup>. وفي عام ١٩٤٧ نشر باكثير مسرحيته «الدكتور حازم» - مسرحيته الاجتماعية الأولى في مصر. كما كتب كلٌّ من الحكيم وباكثير عن «أديب» من التراث اليوناني القديم، وه «إيزيس وأوزيريس» من التراث المصري القديم، وه «فاوست» من المسرح الغربي الحديث. وهكذا.

بل إن الانتقادات الموجهة إلى مسرحيهما كانت متقاربة إلى حد كبير. فمسرح الحكيم يوسم عادة بأنه «مسرح ذهني»، بُني «على أساس فكري مجرد لا يقترب كثيراً من واقع الحياة ولا يحفل بوقائمه، بل تقوم فيه «الفكرة» مقام «الحدث»، وتسيطر سيطرة تكاد تكون تامة على رسم الشخصيات وإدارة الحوار وبناء المسرحية»<sup>(٣٨)</sup>. في الوقت الذي يُتهم فيه مسرح باكثير بأنه «مسرح قضية»، أو «مسرح دعاية»؛ حيث تتحكم القضية التي يطرحها الكاتب، بل وأراؤه فيها، في حركة الحدث وفي الحوار ورسم الشخصيات، كذلك<sup>(٣٩)</sup>.

غير أن هذا كله لا يوحد بين الكاتبين بحال؛ لأن منطلقات الإبداع عند كل واحد

منهما وهمومه - كما اشرنا من قبل - مختلفة تماماً عن الآخر: فهموم الحكيم الإبداعية هموم فنيّة - فكرية، جعلته كثير التفكير في المشكلات النظرية، ومن ثمّ التطبيقية، للإبداع<sup>(٤٠)</sup>. ومن هنا فقد كان الحكيم كثير التجريب، يرفده في هذا التجريب ثقافة فنيّة رفيعة، لم تتحقق، على الأرجح، لغيره من الكتاب. غير أنّ هذا، بقدر ما افاد الحكيم فنيّاً، فقد أثر على التزامه الفكريّ في أحيان لم يست قليلة! أمّا باكثر فكانت همومه هموم الكاتب صاحب القضية، الذي يهتم، أوّل ما يهتم، للفكرة التي يطرحها والمشكلة التي يعالجها، وقد لا يحفل، في كثير من الأحيان بالأساليب الفنيّة التي يلجأ إليها في طرح هذه الأفكار ومعالجة هذه المشكلات.

ولا جدال - بعد هذا كلّ - على أنّ باكثر يمثل قيمة كبرى في حياتنا الأدبيّة عامّة، وفي حياتنا الأدبيّة المسرحيّة خاصّة، ليس لأنّه جارى الحكيم في كثير من الموضوعات التي عالجاها، ولا في وضع يده على موضوعات أخرى لم يُسبق إليها، سواء في التاريخ العربيّ والإسلاميّ أم حتّى في التاريخ المصريّ القديم، الفرعونيّ، أم في الحياة الاجتماعيّة المصريّة، كما سنرى حالاً... الخ - ليس لهذا كلّ فعمسب، بل الأهمّ عنده هو هذا الالتزام الفكريّ الذي ما تخلّى عنه أبداً طوال مسيرته الأدبيّة، على الرّغم من كثير من الظروف المناوئة التي صادفته بعد ١٩٥٢ - مع كلّ الملتزمين إسلاميّاً في مصر آنئذ - والتي كان يمكن أن تكون عقبة في سبيل أيّ أديب أو مفكر آخر، لكنّه صمد، وواصل، حتّى قضى الله أمراً كان مفعولاً!







## هوامش وتعليقات

- (١) يشكك ناشر ديوانه، محمد أبو بكر حميد، في سنة الميلاد المذكورة أعلاه، ويميدها إلى سنة ١٩٠٣، على الألق. راجع تقديمه لديوان شعر باكثير في مرحلته الأولى: أزهار الرُّبَا في شعر الصَّبَا: الدُّرُ الحِمْنِيَّة للنَّشْر والتَّوْزيع، ودار المناهل - بيروت ١٩٨٧.
- (٢) نشر دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٦٨.
- (٣) نُشرت المسرحية بهذه المقدِّمة عن الدُّر المصريَّة للتَّأليف والنَّشْر، د.ت. (إيداع دار الكتب ١٩٦٣)، وأعاد د. عزَّ الدِّين نمر المقدِّمة في كتابه: روح المصن، دار التَّراثد المصري - بيروت ١٩٧٨.
- (٤) نُشرا بالمعددين ٧١٥٧٠ (فبراير - أبريل ١٩٧٠) من مجلَّة المسرح - القاهرة.
- (٥) نشرته مكتبة الطَّلعة بالسيوط ١٩٨٠.
- (٦) نشرته دار التَّلعة، القاهرة ١٩٧٥.
- (٧) نشرتها الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، ١٩٨٦.
- (٨) عن «التَّجارب البشريَّة» ومصادرها، يمكن مراجعة د. محمد مندور: الأدب وقصته: نهضة مصر، ط٢، لثمنة د.ت. ص ٨٠-٨١. د. محمد غنيمي هلال: النُّقد الأدبي الحديث: نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٩، ص ٥٠٤ وما بعدها.
- (٩) عن علاقة الأدب بالمجتمع، راجع د. عزَّ الدِّين إسماعيل: الأدب وقصته: دار الفكر المصري، ط٢، لثمنة ١٩٨٣، ص ٣٢ وما بعدها.
- (١٠) لم يكن التَّلزام - على مدى تاريخ الأدبيين، القريبي والمصريي - معاً دائماً بين كتابة المسرحية أو نشرها

وعرضها . راجع للكاتب فصلاً عن المسرحية في كتاب: المدخل لدراسة الفنون الأدبية: جامعة قطر، النسخة ١٩٨٨ .

(١١) د محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص٣٦ .

(١٢) د. محمد مندور: الأدب وقانونه، ص١١٦-١١٧ .

(١٣) يُطلق على القرن الثامن عشر في أوروبا - عادة - عصر التنوير، لما شهدته من إنجازات في الفكر الفلسفي والاجتماعي والعلمي. راجع كرين بريغتون: تشكيل العقل الحديث، ترجمة شوقي جلال؛ عالم المعرفة، ٨٧، الكويت، أكتوبر ١٩٨٤؛ الفصل الرّاد - غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص٥٧٢، هامش ٣، د. محمد مندور: الأدب وقانونه، ص١٠٢ .

(١٤) راجع فصل: الأدب للمسرحي المرمي، قضيتته ومشكلاته، في كتاب د. شكري عياد: الرؤية المقيدة ؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص٢١ وما بعدها .

(١٥) راجع للكاتب: الحكايات الشعبية في المسرح القومي؛ رسالة ماجستير غير منشورة، كلية البنات جامعة عين شمس، ١٩٧٩ .

(١٦) الملودراما melodrama مسرحية يشغلها فيها التمثيل بالفناء، والمأساة بالمهلكة، ويتم الانتقال في الحدث على شكل مفاجآت تستمعني على النطق في كثير من الأحيان. وعلى الرغم من أن بداياتها كانت ثورية، فقد انتهت إلى استكرار الوظائف المنهكة في المشاهدين.

(١٧) راجع، مثلاً، مسرحيتي كل من توفيق الحكيم وبكثير عن «أوديب» ومسرحية توفيق الحكيم «هو حياة افضل»، ومسرحية بكثير - غير المنشورة - «طاووس الجديده». وعن المسرحيتين الأخريتين راجع للكاتب: الخصبة الشريفة في الأدب المسرحي في مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠ .

(١٨) «المنامر» هو حلقة المسر التي كانت منتشرة، وإلى وقت قريب، في الزيف المصري، وكانت تقدم فيها - ارتجالاً - بعض فنون «الفرجة»، من تمثيل بدائي، وغناء، إلخ. وقد حاول الحكيم استقلالها في مسرحيته الشهيرة «الصنعة»، ومحمود دياب في مسرحيته «ليالي الحصاد».

(١٩) بكثير. كما أشرنا. بدا حياته الأدبية، وهو ما يزال في حضرموت، بقرض الشعر، ونشر قصائده في كلّ المجلات الأدبية الشهيرة، في مصر والعالم العربي. وكان قد أعدّ شمره الميكرو ليشره في ديوان. لكنّ العمر لم يمهله؛ تنشر الأستاذ محمد أبو بكر حميد في ديوان: أزهار الربا في شعر الصبا. ودرس هذا الشعر د. عبه بدوي في الحولية التاسعة عشرة من حوليات كلية الآداب بجامعة الكويت. وله، مع هذا شعر كثير لم يُنشر.

(٢٠) للمسرحية من خلال تجاربي الذاتية، مطبعة مصر د.ت. ص٥ .

(٢١) بدأت هذه التغيرات العميقة تأخذ مكانها في مصر منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ويُعدّ حديث عيسى بن هشام، لمحمد الموصلي من أوائل الأعمال الأدبية التي صوّرت هذا التغير تصويراً ذا

- مفزي. راجع للكاتب: «حديث عيسى بن هشام؛ مجتمع متغير وثقافة متغيرة؛ فصول مج ٤، ١٩٨٦.
- (٢٢) عن أثر هذه التجربة في تكوين باكثير، راجع: المسرحية، ص ٦.
- (٢٣) راجع تقديم محمد أبو بكر حميد لديوان باكثير: أزهار الربا...، ص ١٤٠. وقد عدتُ إلى إعداد «الرسالة» لسنة ١٩٣٦ و١٩٣٧، فوجدتُ الترجمة لم تكتمل.
- (٢٤) من المعروف أنَّ هذه الحركة (حركة الشَّعر الحرّ أو التَّفعيليّ) قد بدأت في الانطلاق في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات على أيدي الشُّعراء الشُّباب في العالم العربيّ آنذاك، وقد كانت تجربة باكثير في ترجمة «روميو وجوليت» لشكسبير (التي أنجزها ١٩٣٤، ونشرها ١٩٤٠)، لمْ في «خفايا» ونفريته (١٩٢٨) من إرهاصات حركة الشَّعر الحرّ أو التَّفعيليّ، التي نضجت بعد ذلك في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من هذا القرن في الوطن العربيّ. ويُذكر مع باكثير في هذا المجال، كذلك، أحمد زكي أبو شادي وخليل شهبوب والمصريّ ومحمّد فريد أبو حديد ومحمود حسن إسماعيل، وغيرهم، في مصر وحدها، غير آخرين في العراق وبلاد الشَّام. انظر د. عزّ الدين إسماعيل: الشَّعر العربيّ المعاصر: قضايا وظواهره الفنّية والمُنوِّية، ط. الدار المصرية للتراث والترجمة والنشر، ١٩٦٧. ونازك الملائكة: قضايا الشَّعر العربيّ المعاصر، ط. دار العلم للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨١. وراجع مناقشة واسعة لأطروحات نازك، ووصفاً لإرهاصات هذه الحركة الشَّعرية في: عبد الله محمد الفدّاسي: الصوت القديم الجديد (دراسات في الجنود المربية لموسيقى الشَّعر الحديث)؛ كتاب الرياض ٦٦، يونيو ١٩٩٩، ص ١٥-٥٣.
- (٢٥) يروي باكثير هذا الموقف في: المسرحية من خلال تجاربي، ص ٦٠.
- (٢٦) باكثير: مقدِّمة روميو وجوليت؛ ط. مطبعة مصر، د.، ص ٥.
- (٢٧) المرجع السابق، نفسه.
- (٢٨) عن «الأسئلة الثلاثة»، راجع ما كتبه توفيق الحكيم في مقدِّمة مسرحية: المتنفّذ (١٩٥٦)؛ حيث عرض «نظريته» فيها، وفاز، برأي باكثير في لغة المسرح، بين المامية والقصص، والذي بسطه في كتابه: فنّ المسرحية...، ص ٧٩ وما بعدها. مع العلم بأنّ تطبيقهما لـ «النظرية» سابق كثيراً على «التطبيقات» لها، كما سنرى خلال هذا البحث.
- (٢٩) تعني «الأمثلة المسرحية allegorical play» أنَّ المسرحية تحمل وراء مبنى الحدث الطَّابع معنويّ ثانياً، بقصد التعليل أو الوعظ، وليس للشخصيات فيها أبعاد اجتماعية ونفسية معيّنة، بل تُعدّ تشخيصاً وتجسيداً لفكرة معيّنة. (د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامائية والمسرحية؛ دار الشعب، القاهرة ١٩٧١، المصطلح ٤٥٧). مع ملاحظة أنَّ د. حمادة يترجمها بـ «المسرحية التَّورية» (نسبة إلى المصطلح البلاغيّ العربيّ: «التَّورية»، التي تعني كلاماً يستعمل معنيين، بعيد وقريب، والبعيد هو المقصود). وقد أثّرت التَّرجمة التي وضعها هنا؛ لصعوبة التَّرجمة التي وضعها د. حمادة،

- على دقّها، وللإبقاء على المصطلح القديم في مجاله حتّى لا يخلق لبساً. ولعلّ أوضح أمثلة هذا الشكل عند باكثير مسرحيّة «السكسلة والغفران».
- (٢٠) عن هذه الأشكال المسرحيّة جميعاً: الفنائيّة والدّعائيّة والمحميّة، راجع د. إبراهيم حمادة: السابق، تحت العنوانين نفسها.
- (٢١) حين كتب باكثير - على مبدئ المثال - مسرحيّة «محبوك الجديد» عن القضية الفلسطينية (١٩٤٥)، جاءت أقرب إلى «المسرح التّسجيلي»، الذي لم يظهر، حتّى في الغرب نفسه، قبل أوائل الثّلاثينيات من القرن العشرين؛ راجع د. إبراهيم حمادة: السابق، المصطلح ٤١. وللكتاب: الشّخصيّة الشّريفة في الأدب المسرحي؛ ص ٢٢٨.
- (٢٢) باكثير: المسرحيّة ٢٣.
- (٢٣) المرجع السابق، نفسه.
- (٢٤) ألّفى باكثير مجموعة معاضراته عن تجربته المسرحيّة في معهد الدّراسات العربيّة بالقاهرة عام ١٩٥٨، ونُشرت في كتاب في العلم نفسه.
- (٢٥) د. السعدني: المرجع السابق، نفسه.
- (٢٦) ضمّن الحكيم هذه المجموعة مسرحيّة «المرأة الجديدة»، وهي مسرحيّة تتناول قضية حرّيّة المرأة، وكان قد كتبها قبل سفره إلى فرنسا؛ راجع مقدّمته لمجموعة «مسرح المجتمع»، ص ٧.
- (٢٧) توفيق الحكيم: مسرح المجتمع: مكتبة الأدب، القاهرة، د. ح.
- (٢٨) د. عبد القادر القط: من فنون الأدب - المسرحيّة: دار النّهضة العربيّة ببيروت ١٩٧٨، ص ١٧٤. وقارن تعليق د. محمد زكي المشعلوي على مسرحيّة الحكيم «الملك أوديب»، في كتابه: دراسات في النّقد المسرحي؛ دار النّهضة العربيّة، بيروت ١٩٨٠، وخصوصاً ص ١٢٢ و ١٤٤. وأيضاً د. محمد ضيفي هلال: النّقد الأدبي الحديث ص ٥٦٢، و د. محمد منصور: الأدب وفنونه، ص ١١٢-١١٤.
- (٢٩) راجع دفاع باكثير عن مسرح الفكرة أو المسرح الهلالي عند الكتاب الذين ذكروهم في كتابه: المسرحيّة من خلال تجاربي النّاقية؛ مكتبة مصر، ط ٢، ١٩٨٥، ص ٧.
- (٤٠) قد يكون من الصّعب، هنا، الإحاطة بكلّ ما كتبه الحكيم عن فنّ المسرح، «تظهره» وتطبيقاته. لكن يمكن أن ننكر، مثلاً، «زهرة العمر» وفنّ الأدب، و«قالينا المسرحي» و«التّعليق»... فضلاً عن «المتعلّقات» أو «البهانيات» التي قدّم بها لبعض مسرحيّاته أو ختمها بها، والتي ترمّض فيها لكثير من مشكلات الفنّ المسرحي في جميع جوانبه تقريباً. ومع هذا يبقى إنتاجه المسرحي الذي حمل الكثير من التجارب الفنيّة والفكرية المتنوّعة.

## بين الجمود والإصلاح:

«همام أو هي بلاد الأحقاف»

### - ١ -

هذه المسرحية هي أول أعمال علي أحمد باكثير المسرحية. وقد كتبها، كما أشار في مقدمة الطبعة الثانية للمسرحية، في مدينة الطائف الممعدية، ثم نشرها في مصر عندما وصل إليها، وتمزف إلى بعض أدبائها، عام ١٩٣٤<sup>(١)</sup>، وقدمها له الشاعر حسن كامل الصيرفي. ولم تطبع المسرحية في مصر بعد هذه الطبعة الأولى، فيما أعلم<sup>(٢)</sup>.

وتستوحى المسرحية الحياة الاجتماعية في موطن باكثير الأصلي، «حضر موت» - أو «بلاد الأحقاف»<sup>(٣)</sup>، كما يسميها باكثير في العنوان - وما كان يكتنفها من الفقر والمؤز، من جهة، ومن الجهل، الذي يفتح أوسع الأبواب لمسيطرة الخرافة والاستغلال، من جهة أخرى؛ الأمر الذي كان يدفع كثيراً من أبناء هذه البلاد (وما يزال يدفعهم!) إلى هجرة أوطانهم بحثاً عن الرزق. وكانت وجهتهم، آنئذٍ، إلى جزائر الهند الشرقية - إندونيسيا الآن - حيث كانت أبواب الرزق مفتوحة أمامهم هناك منذ زمن بعيد.

«وفي غضون تلك الفترة (يعني أوائل القرن العشرين) ظهر في الحضارة بالمهجر جماعةٌ مستقرون اتصلوا بالصنّف العربيّة في مصر وسوريا.. وأنسوا ما تضطرب به بلاد الشرق من التحفّز للنّهوض والحرّيّة؛ فشمروا بواجب التفكير في إصلاح أمّتهم ووطنهم؛ فبدأوا بتأسيس الجمعيات والمدارس وإنشاء المتحف بالمهجر. وكان غالب هؤلاء من العلويّين، وأخذوا يشنّعون على الجمود، والتقاليد البالية، والمادات السيئة بالوطن، ويدع القبور، والخرافات، ونظام الطبقات الجاري هناك، وجعل مناصب العلم والجاه إرثاً يرثه الأبناء عن الآباء من غير نظر إلى الجدارة والاستحقاق.. وعُتوا، بوجه خاص، بما يميّز العلويّين بعضهم على بعض من الجاه والمنصب...»<sup>(١)</sup>.

ولمّل هذا الاستشهاد، الطويل إلى حدّ ما، الذي أنقله عن باكتير نفسه، أن يمهّد لنا الطريق إلى عالم المسرحيّة.

## - ٢ -

هُمام - بطل المسرحيّة - شاب من أبناء حضرموت، المقيمين فيها، تلقى العلم الدنيّ على شيوخ الأحقاف، لكنّه لم يقف عند ما تعلّمه منهم، بل أخذ يطلّع بنفسه على كتب العلم، ويوسّع من دائرة معارفه، حتّى اكتشف الحاجة الملحة لهذا المجتمع إلى الإصلاح والتغيير؛ فأخذ يدعو بدعوة الإصلاح هذه بين الشّباب من قومه، ثمّ في المجتمع كلّ.

ومنهج هُمام في الإصلاح منهج دينيّ - اجتماعيّ؛ أي منهج «شرعيّ»، يدعو إلى الهدى والنّهضة معاً؛ فهما عنده متلازمان تماماً. يقول هُمام للشّباب من أصحابه:

انما لم ادعُ إلى غير الهدى

وإلى غير نهوض المسلمين

انقمتم دعوة الناس إلى

سنّة المختار خير المرسلين؟

«ملتقناً إلى الشَّباب»

اسمعوني يا شباب الحي، لا

يُفَصِّحْكُمْ عَنِّي مقال الجامدين

والطريق التي تؤدي إلي كل من الهدى والإصلاح - كما يشير هُمام في خطابه  
إلى النَّاسِ واحدة، وهي العودة إلى المنابع الأولى للإسلام: القرآن الكريم والمُسنَّة  
المطهرة، وقراءتهما «قراءة الأحياء»، لا «قراءة الأموات»! أي قراءة اجتهاد وتأمُّل، لا  
قراءة حفظ ونقل جامدين. وإذا كان لابدَّ من الاتِّباع فليكن اتِّباعاً لسبيل المصلحين  
من أبناء الإسلام؛ يواصل هُمام:

.....

اقرأوا فقه حديثِ المصطفى

تَغْبِروا الشُّكَّ إلى برد اليقين

لا تهابوا اليوم أن تجتهدوا

إنَّ سرَّ العلم للمجتهدين!!

وكتاب الله باقٍ خالداً،

تتجلى آيائه في كلِّ حين

ادرسوه درس أحياء ولا

تدرسوه درس قوم ميّتين

ادرسوه وفق نهج خطّه

(مصلح الإسلام) نو الفضل المبین<sup>(٥)</sup>

إن أكثر ما يشغل همماً هو ألا يكون الناس عبيداً للموروثات التي كانت سائدة في عصر باكثير، وما يزال كثير منها في المجتمعات الإسلامية، للأسف الشديد. والتي أدخلت على الإسلام وحياة الناس الكثير من الخرافات والبدع التي ليس لها أصل في التدين الصحيح، كالطلب من «الأولياء»/الأموات، والتبرك بالأسكن والأشياء (في المسرحية يتبركون بشجرة) - بل ما يوشك أن يكون عبادة لها - والخضوع المطلق لفئة من الناس (هم «آل البيت» أو «العلويين» في المسرحية)، تستغل الناس أسوأ الاستغلال، في حين ينقسمون، هم أنفسهم، فيما بينهم، من جهة، ثم فيما بينهم وبين الناس، من جهة أخرى. ولا يكون هذا كله، بطبيعة الحال، إلا بفتح باب الاجتهاد في الأحكام، وفق ما دعا إليه «مصلح الإسلام» الشيخ محمد عبده؛ إذ بدون فتح باب الاجتهاد - القائم على أصوله الصحيحة - تظل أبواب العلم والتجديد فيه مغلقة أمام المسلمين المحدثين، والمعاصرين - أو سيظلون هم يفلقونها أمام أنفسهم، بتصويرهم أن العلم هو علم القدماء وحدهم (مع احترامنا الشديد له)، وليس للمحدثين فيه نصيب أو مجال!

ويحرص همام على نشر دعوته بين الشباب من أمثاله - خصوصاً من شدة الأدب (كما نرى في المشهد الثالث من الفصل الأول)، وبين الفتية الناشئين في المدارس (كما نرى في المشهد الثاني من الفصل الأول. والجزء الذي اقتبسناه آنفاً هو جزء من «خطبة» له في الحفل السنوي لإحدى المدارس، وقد قوطع خلالها كثيراً من الكبار الجامدين!). ثم بين النساء والفتيات الصغيرات، اللاتي تتولى أمر الدعوة بينهن أخته زهراء، فهي رأي همام أن للنساء دوراً مهماً في نشر هذه الدعوة وترسيخها؛ إذ يقول لأخته:

صار فرضاً عليك أن تنشري هذا الهدى في جماعة النسوان  
فهدى الشعب من هدى الأمهات في كل موطن وزمان  
وبينات الاحقاف أوكى بأن يحقق شتى العلوم والعرفان  
وبأن يظهرن من لوث الأوهام مما يُخِلُّ بالإيمان (ص ٢٧)



وهو يرى - كذلك - أنَّ الصَّغِيرَات رُبَّمَا كُنَّ أَقْرَبَ إِلَى الْحَقِّ وَالْاِقْتِنَاعِ بِالدَّعْوَةِ مِنَ  
الكَبِيرَاتِ الْجَامِدَاتِ:

بَارَكَ اللَّهُ فِي الصَّغَارِ بِفَفِيهِنَّ

قَبُولَ الْحَقِّ إِنَّمَا دُعَيْنَا

إِنَّمَا الشَّرَّ فِي الْعَجَائِزِ يَجْمُدُنَّ

جَمُودَ الْحَصَى فَلَا يَهْتَدِينَا (نَفْسُهُ)

من ثَمَّ، لَا يَجِدُ هِمَامَ أَوْ أَحَدٍ مِنَ الْمُشَايِمِينَ لَهُ عَلَى الْإِصْلَاحِ فُرْصَةً لِنَشْرِ دَعْوَتِهِم  
الْإِصْلَاحِيَّةَ إِلَّا اغْتَتَمَهَا، مَهْمَا كَانَتْ الْمَوَاقِبُ. فَصَدِيقُهُ مُحَمَّدٌ يَدَافِعُ عَنْهُ وَعَنْ  
الدَّعْوَةِ فِي «قَيِّدُونَ»، مَعْقِلَ «وَلِيِّ اللَّهِ» وَالْمُؤْمِنِينَ بِهِ، وَفِي مُوَاجَهَتِهِمْ، حَتَّى يَكَادُ يَفْقَدُ  
حَيَاتِهِ، بَعْدَ إِغْرَاءِ «وَلِيِّ اللَّهِ» النَّاسَ بِهِ. يَحْكِي مُحَمَّدٌ لَهُمَامَ مَا جَرَى فَيَقُولُ:

فَصَاحَ الشَّيْخُ: غَوْلُوا

فَإِذَا مِنْ شَيْعَةِ الْغُرِّ

فَلَوْلَا أَنْ تَسْأَلُنِي

مَنْ الْجَمُّ هَوْرٌ بِالْفَرِّ

لَكَانُوا أَعْدَاؤِي مَهْجَتِي

بِالْخُتُوبِ وَالنُّقْرِ (٥٢) (ص ٥٢)

كَمَا لَا يَتَوَانَى هِمَامُ فِي تَبْصِيرِ عَامِرٍ - دَلِيلَ رَحْلَتِهِ إِلَى السَّاحِلِ الَّذِي سَيَنْتَقِلُ  
مِنْهُ إِلَى «جَاوَا» - مَعَ أُخْتِهِ نَاهِيَّةٍ، بِحَقِيقَةِ الدِّينِ وَتَصْحِيحِ عَقِيدَتِهِمَا، أَمَلًا أَنْ يَكُونَا  
رَسُولَيْنِ إِلَى أَهْلِ الْبَادِيَةِ جَمِيعًا لَتَصْحِيحِ عَقَائِدِهِمُ الْفَاسِدَةِ.

غير أنَّ الطرف الآخر، المقاومين لفكرة الإصلاح، وعلى رأسهم «وليّ الله»، لا يقفون، بطبيعة الحال، مكتوفي الأيدي، خصوصاً وهم يملكون السلطة الروحية، بل والمادية، على الناس. فهم لا يتركون هماماً إذ يمرض دعوته في أيّ محفل يجتمعون فيه إلاّ ويشغبون عليه بالمقاطعة والمعارضة، كما نرى في حفل التخرّج، الذي أشرنا إليه، في المدرسة، وكما نرى في مجلس الأدباء، ثمّ ما حدث لمحمّد في «قيّدون». كما أنّ «وليّ الله» - كما سنرى - مقرب من الأُمهر الأبّ، الذي يقف بدوره في صفّ «وليّ الله»، ويمادي هماماً.

### - ٣ -

هذا الخطّ العامّ في المسرحيّة، والذي يدور - كما رأينا - بين جماعة المجنّدين، أو، بالأحرى، الدّاعين إلى الإصلاح، وعلى رأسهم همام، وجماعة «المحافظين»، أو «الجامدين» عند العقائد الفاسدة التي تحقّق لهم مصالحهم الماديّة الضيّقة، وعلى رأسهم من يسمّيه النّاس أو يسمّي هو نفسه ١ - بـ «وليّ الله» - لا يغلو - بالنّسبة للشّخصيّات الأساسيّة، وعلى رأسها همام - من البُعد الخاصّ، الدّاتيّ، الذي سيشاركه، في فاعليّة، في كشف الدّوافع الخاصّة، الدّاتيّة، لهؤلاء الجامدين، المتناجرين بالدّين، وعلى رأسهم «وليّ الله» المزعوم!

فهمام يحبّ «حُسن»، ابنة سعد، الذي سافر إلى «جلّوا»، وترك أسرته في رعاية أخيه شهاب وولايته. أمّا شهاب فقد أسلم الأمور كلّها - أموره وأمور أسرة أخيه الفائب - إلى «وليّ الله»، ياتمر بأمره، وينتهي بنهيهِ! ولأنّ الطّرق مقطوعة، بل العداء سافر، بين «وليّ الله» وهمام، فيكون من الطّبيعيّ أن يرفض كلّ من «وليّ الله» وشهاب طلب همام للزّواج من «حُسن». ويقتمن بكر، الشّابّ الغنيّ، الفرصة؛ فيرشو الوليّ ليخطب له - أو منه! - «حُسن»؛ فيأمر العمّ بقبول خطبته؛ فيطيع على الفور.

وإذ يرى سالم، صديق كلّ من همام ومحمّد، ما حلّ بهمام على أثر حرمانه من

محبوبته، يسمى - من وراء ظهر صديقيه - إلى الولي فيرشوه بضعف رشوة بكر، من جهة، ويقنعه، من جهة أخرى، بأن هماماً قد تاب عن دعوته، وأن على الولي، لكي يجعل هماماً تحت سيطرته الدائمة، أن يقبل خطبته لحسن؛ فيقبل «الولي» على القور، ويقنع شهاباً - أو يتصور ذلك - بأنه عدل إلى همام لرؤيا رآها، ولأن هماماً جاءه تائباً عن دعواه!

ولم يكن سالم يريد أكثر من هذا؛ إذ يكشف لشهاب أمر ذلك «الولي» الزائف، الذي لا يحركه شيء سوى الرشوة والمصالح الشخصية الضئيلة. ويحتج بكر، بطبيعة الحال، على ضياع نقوده وحسن مآل؛ فينصحه شهاب بأن يطلب ماله ممن سلبه منه. ولا يجد بكر إلا الأمير ماجداً يشكو إليه «الولي»؛ فيزج الأمير «الولي» في السجون بمشورة من همام، بعد أن انكشف أمره للناس.

وإذ يخرج «الولي» من الصراع، يصبح الطريق مفتوحاً أمام همام لإتمام زواجه من حسن، لكن أمرتها - وقد تردد بين الناس أنها قبلت رشوة لتزويج ابنتها من همام - ترى تأجيل الزواج حتى ينسى الناس الموضوع؛ فيضطر همام إلى السفر إلى «جاوا»، حيث يقضي هناك ثلاث سنوات، يعود بعدها ليتزوج ويعيش سعيداً مع زوجته.

وبعد مدة من زواجه، يقرر همام أن يسافر إلى مكة المكرمة؛ ليجز فريضته، من جهة، ويسعى، من جهة أخرى، لتزويج محمد من علوية، وهما متحابان، بعد أن رفض أهلها في حضرموت تزويجها منه؛ لأنها شريفة، وهو ليس كذلك!

في مكة تصله برقية تنعى إليه حسن - التي كانت تتكلم عن الموت، لكننا لا نعرف أنها كانت تشكو من شيء - وتنعى إليه، كذلك، محمداً وعلوية، اللذين كانا مريضين بـ «داء الهوى»، بعد رفض زواجهما! فلا يجد همام إلا التعلق باستار الكعبة، والتوجه إلى الله أن يقبله، وأن ينظر- سبحانه - بعين الرعاية إلى حضرموت؛ فتتعم بالعلم، وينجلي عنها الجهل والعمية.

وهكذا جدل بالكثير خطي الصراع أو مستويته - العام والخاص - جدلاً جيداً، بحيث كان حل الأول، ولو كان حلاً جزئياً، يعني - في الوقت نفسه - حلاً في الجانب الآخر.

ولقد كان باكثر من الذكاء بحيث جعل حل القضية العامة قضية الإصلاح والتخلص من مناوئيه - حلاً جزئياً بشكل واضح - حقاً، إن «الولي» قد كشف امره، وزج به الأمير في السجن، وأن هُملأاً ومناصريه يكسبون انصاراً جُنداً في كل يوم - لكن المعارضين للإصلاح ما يزالون موجودين بكثرة، وما يزالون أقياء، وما تزال ثمة مراكز قوة تقاومهم! فإذا كان الأمير الشاب أمجد - على سبيل المثال - في صف همام ودعوته، فإن أباه الشيخ ما يزال في صف «الولي»، كما يقول الأمير الشاب نفسه. بل إن هُماماً يجد من يمارض دعوته بين جماعة الأدباء (المنظر الثالث من الفصل الأول) - مع أنه يفترض فيهم أنهم الأقرب إلى فكره. ويوشك الناس أن يفتلوا محمداً، صديق همام وصفيته، بأمر «شيخ المقام»، وهو يحاول الدفاع عن همام ودعوته. والأهم من ذلك، أن الناس ما تزال «تخاف» الولي، وإن لم تق به بعد انكشاف امره، وأنهم ما يزالون «يعجبون» إلى «المقام» ويتبركون به ويتوسلون بالمدفون فيه، بل ويسألونه ثم هم يطيعون أمر «شيخه»، كما رأينا.

هال الأمر - إذن - ليس سهلاً لينتهي بمجرد انكشاف حقيقة «الولي» والزج به في السجن، بل إن الدعوة تحتاج إلى كثير من الوقت والجهد لتصل إلى الناس، ثم لترسخ في نفوسهم، وإن كان همام قد بدأ البداية الصحيحة، واستوى على طريق الإصلاح.

أما على المستوى الثاني، الذاتي، فقد أريك باكثر رغبته في أن يجعل من مسرحيته «أساة tragedy»، كما فعل أستاذه شوقي في «مجنون ليلى»، (أو لعله لم يكن قد عرف المسرحية الجادة drama بعد). ولهذا، لم يكف باكثر بأن وجد حلاً لمشكلة همام مع حُسن - كان هو نفسه الحل لمشكلته مع «الولي»، عدوه الأساسي

لكنه أخذ يضع العراقيل أمام إتمام الزَّواج، مستعبراً عقدة «مجنون ليلي» (الخوف على سُمعة البنت وأسرتها، لا بسبب الشُّعر هذه المرة، مع أنَّ هُماماً شاعر مثل قيس، لكن بسبب الإشاعات عن قبول أهلها الرِّشوة من همام لقبول زواجهما) حتَّى آخره ثلاث سنوات، لكنَّ الزَّواج تمَّ - في النهاية - على آية حال؛ فكيف يجعل باكثير من الأمر مأساة، وقد انتهت أسباب المأساة في المسرحية؟!

لقد فرض باكثير مشكلة محمَّد وعلويَّة على المسرحية فرضاً (مع أنَّ المشكلة قد يكون لها وجود حقيقيّ في الواقع الَّذي يعيش فيه، لكن ، ليس لكلِّ ما في الواقع مكان داخل أيِّ عمل أدبيّ، لمجرّد وجوده في الواقع!). لقد طرح باكثير هذا المنصر من الحدث، أولاً، لي طرح من خلاله مشكلة علويَّة، التي مات عنها زوجها صغيراً، وتركها وهي في سنِّ صغيرة (في العشرين من عُمرها)، فقيرة، لا عائل لها (بعد أن مات أبوها). ولأنَّها تتحدّر من النّسب الشريف، فالأسرة لا تقبل تزويجها بمن ليس في مستواها من النّسب، غير أنَّ أحدًا من «الأشراف» لا يتقدّم إليها، لأنَّها فقيرة! هذا من جانب، ومن جانب ثانٍ، وجدها باكثير فرصة لخلق المأساة في المسرحية؛ فحُسن، في أزمتها هذه تقابل محمّداً؛ فيتحابان، ويتفقان على الزَّواج، لكنَّ أسرتها ترفض هذا الزَّواج غير المتكافئ؛ فأصابهما ما أصاب المحبَّين قبلهما من مرض، جعل هُماماً يعزم على السّفر إلى مكّة المكرمة؛ ليقضي فرض الحجّ، من جهة، ويستغلّها فرصة، من جهة أخرى، ليتوسّط لصديقه عند «الأشراف» في مكّة ليقبلا زواجهما. غير أنَّ القدر كان أسبق منه في «حلّ» مشكلة الحبيبتين، وحلّ مشكلة باكثير نفسه في جعل المسرحية مأسويّة الطّابع!

غير أنَّ باكثير لم يكفّ بذلك. لقد راوده - فيما يبدو - الشّعور بأنّ مأساة الصّديقين لا تكفي - وحدها - لصنع المأساة المؤثّرة على المتلقّي، الَّذي ربّما يتأثّر - فحسب - بمصير «البطلين» وحدهما، وهو مصير، حتّى الآن، سعيد! لذا وجد باكثير أنّ المأساة، لكي تكتمل وتكون مؤثّرة حقّاً، فلا بدّ من أن تمسّ «البطل» نفسه؛

فألحق بالمنديقين محبوبية همام وزوجته حُسن؛ حتى يبكي همام، ويبكي الملقى معه، حزناً عليها! لكنه - للأسف الشديد - لم يكن موتاً مقنعاً، أو منتظراً في سياق المسرحية!

لقد كانت حُسن ممثلة صحيّة وحيويّة وهي تودّع زوجها عند سفره إلى مكة، لكنها تذكر الفراق والموت عَرَضاً في كلامها:

كــــــذا فلــــتــــكنْ لي في

حــــيــــاتي وفي موــــتــــي

فما في حياتي خــــشــــيتُ

بل بعدها خــــشــــيتــــي!

حبيبي، اغتــــنمْ ساعــــةً

من الحــــفــــو والبــــهــــجة!

فــــقــــد لا تطول حــــيــــاتي

وتقــــصــــر بي مــــنــــتي!

فينهرها همام عن الحديث عن الفراق وهما لم يستريحا بعد من آلامه؛ فتستطرد وهي تبكي:

أجــــسْ كــــانَ الجــــمــــامُ

مــــنْ لي عــــلى خــــطــــوقــــا

ويهــــمس لي خــــاطــــري

بــــأنْ لي عــــلى رحــــلة!

فيرد عليها مُمام فيقول:

دعي عنك هذي الوسواس

جسسك في صخرة

ووجهك هذا الجميل

ينزع بالنضرة

وسوف تجوزين غمر

جسك والجذبة (ص ١١٣-١١٤)

لقد تصوّر باكثر أن هذا الموقف وحده - والذي يبدو، كما أشرت، غرضياً تماماً - تهديد كافٍ لامتصاص المفاجأة، بل الصدمة، لموت حسن. لكن الحقيقة هي أن الموقف كان مفاجئاً تماماً؛ لأنه بلا تسويغ معقول!

## - ٦ -

ولم تكن هذه الأحداث والمواقف وحدها المفروضة على سياق الحدث الأساسي في المسرحية، وإن تكن هي أهمها وأكبرها. إذ ثمة «تفاصيل»، إن شئنا التعبير، كانت، بدورها، مفروضة على تطور الحدث، ومن ثم معطلة له، وإن خالت باكثر من باب ما تصوّر أنه «الواقعية» في تصوير الأحداث، من جهة، ولسلطة الشعر التقليدي، من جهة أخرى. فهمام يشترك في حوار، على سبيل المثال لا الحصر، مع كل من أحمد وابن عيسى في مجلس الأدباء، حول «أبي العلاء المبرّي»: أدبه ودينه! ثم ينتقل همام بعدها إلى «مدح» طويل «للشاي» بعد أن تُدار كؤوس الشاي، ويأخذ كاماً منه فيقول:

شرباب الشَّاي خيّر لي  
 من الدُّنيا وما فيها  
 إذا ما أقبلت كاس  
 كخود في تهاديها  
 تولّى الهم من نفسي  
 ودانت لي أمانيتها (ص: ٢٤)

ثمّ يستطرد ليكمل عشرين بيتاً كاملة! ويمد أن يختتمها، يلتفت عقيل - أحد الأدباء - إلى عبد الله المفتي ويسأله أن يغنيّ لهم من شعر «أبي كثير» (١) في «الشَّاي»؛ فيغنيّ أحد عشر بيتاً، يمتزج فيها وصف «الشَّاي» بالدعوة إلى إصلاح الوطن! بل يزيد همام فيلقي على الحاضرين سبعة أبيات أخرى من شعر الشاعر «الحامدي» في الشَّاي كذلك!

## - ٧ -

ولأنّ المسرحيّة مكتوبة في شعر عربيّ تقليديّ، فأخشى أن أقول إنّ كان طبيعياً أن يتميّز حوارها بالطول المفرط في كثير من الأحيان، وعلى السّنة الشخصيات كلّها، أو جلّها على الأقلّ. وكان كلّ واحد منهم يريد أن يكمل «قصيدته»، طالّت أم قصرت! والمواقف التي أشرنا إليها في الفقرة السّابقة مجرد نماذج دالّة. ويمكن أن نضيف - هنا - من المشهد نفسه - الثّالث من الفصل الأوّل - ما سيقوله همام للأدباء دفاعاً عن دعوته؛ فهو يتحدث - وحده تقريباً - ما يقرب من تسع صفحات! ومن قبله - في المشهد الأوّل - تقيض أخته زهراء في مدح كتابيّ «بلوغ المرام» و«مُسَبِّل السّلام»<sup>(٢)</sup>، وهي حكايتها الطويلة عن دعوتها بين التّماء، وعن علويّة. ثمّ «خطبة» همام الطويلة



في احتفال المدرسة بتخريج طلابها - المشهد الثاني من الفصل نفسه. وإذا كان هذا كله في فصل واحد من المسرحية، فما بالنا ببقية الفصول الأربعة الأخرى؟ إن هذا يطرح من جديد قضيتي: قدرة الشعر العربي التقليدي على التواءم مع متطلبات الكتابة المسرحية، وخصوصاً «الاقتصاد» الشديد في الحوار المسرحي، واقتصاره على الضروريات التي تبسط الحدث المسرحي، وتعمقه، وتدفعه دائماً إلى الأمام حتى يبلغ غايته، وتصور شخصياته، وعلاقاتها.. الخ، دون ثرثرة أو تعلق بالتفاصيل التافهة! كما يطرح، كذلك، مشكلة مدى ملائمة المسرحية الشعرية - الجادة بصورة خاصة - لمعالجة الموضوع الاجتماعي أو المعاصر. فقد أثبتت التجارب كلها، تقريباً، أن المسرحية الشعرية الجادة - فما بالنا بالمساوية؟ - غير قادرة على تناول الموضوع المعاصر؛ لاضطرارها إلى كثير من الثرثرة، وإلى تناول كثير من تفاصيل الحياة اليومية التي قد لا تلائم النغمة الشعرية الجادة، والتي يضاعف من جدتها - إن لم نقل - من جهامتها! أن يكون الشعر تقليدياً - موزوناً مقفى!

## - ٨ -

وكان من الطبيعي - في هذه المحاولة المبكرة لباكثير - أن يكون رسمه للشخصيات قائماً - في الأساس - على «النمطية»، التي تضم الشخصيات - عادة - إلى أخيار وأشرار، والذين يتعهد خبرهم أو شرهم بموقفهم من الدعوة أو القضية التي يدعو لها الكاتب في المسرحية. ومن بين الأشرار، أو من المؤيدين لهم، في الحقيقة، من يكشف أنه مخطئ أو مخدوع؛ فيعود إلى الطريق المستقيم، تائباً عما ارتكب في حق الدعوة الإصلاحية - عن خطأ أو سوء نية - من «الإثم»، أو حتى التعميل.

وعلى رأس «الأخيار» في المسرحية همام، بطبيعة الحال، صاحب الدعوة إلى الإصلاح، والذي تحمل المسرحية اسمه، وأخته زهراء، داعيته بين النساء، ثم

صديقاً همام محمّد وسالم، والأمير أمجد. وتتضمّن إليهم علوية، محبوبية محمّد، ثمّ عامر، الدليل، وأخته. في حين يقف على الجانب الآخر، جانب الشّرّ في المسرحيّة، «وليّ الله» المزعوم، ثمّ شيخ الضّريح، الذي لم نره، لكنّا سمعنا عنه من الشخصيات الأخرى، وخصوصاً محمّد.

وليس ثمة مجال - هنا - للمتّوال عن الأعماق الإنسانيّة، للشخصيات في المسرحيّة؛ فهي تمتدّ في الحقيقة - «افكاراً» أكثر من كونها شخصيات حيّة متفاعلة مع الأحداث التي تمرّ بها. ولعلّ لجوء باكثير إلى الموت لحلّ المشكلات التي تتعرّض لها شخصياتّه أبلغ دليل على سطحيّة هذه الشخصيات وهشاشتها النّفسيّة! فالشخصيات - في المسرحيّة - «تموت» إذ تشعر بالمماناة الإنسانيّة في أمر قد لا يحتاج لأكثر من الصّبر والجراة، كما يحدث لمحمّد وعلوية! ولا تشدّ حُسن عن هذا؛ فهي، بمجرد شعورها بالتحقّق/التمّادة، بدأت تتحدّث عن الموت، ثمّ ماتت، هكذا ببساطة! وهو المسير نفسه، وإن كان معنوياً حتّى الآن، الذي يلقاه همام.

يرتبط بهذا أيضاً، أنّ هذه الشخصيات لا تسير إلّا في الخطّ المستقيم، دائماً، والذي فرضته على نفسها، دون أن تسمح لنفسها بالخروج عليه خطوة واحدة؛ أعني في خاطرة أو فكرة أو حديث بريء! ومن المواقف الدالّة في المسرحيّة موقف همام مع ناهية، أخت عامر الدكيل. إذ حين رآها همام وكلمته، أعجب بها للوهلة الأولى؛ فأخذ يتفرّج بجمالها - على طريقة الشّعراء! ويناقشها في الشّمر، ويبين لها مكانه من الجميلات! وهي تجاريه في لطف، ولا تخلو من جراة الأعراب. فلذا به يشعر فجأة بأنّه جاوز حدّه في هذا الاسترسال معها في الحديث، وأنّه خان عهد الهوى مع حُسن؛ ف«انتفض انتفاضة فجائية كأنما تذكرُ أمراً عظيماً. ويبقى ساعة في ذهول»، ثمّ يقول:

**ماذا أقول لحبيبي**

**خنثى في غيبتها؟**

## ايذعني هواء من

يخففره في نمتته!

..... (ص ٨٥)

إنّ باكثير يريد أن يؤكّد - في هذا الموقف - فكرة «الخير الكامل» في شخصيّة همام، الذي لا يقبل إشراكاً، حتّى في الحبّ (وهي فكرة صوفيّة خالصة!)؛ فالإشراك في الحبّ يفتح الباب لأيّ إشراك آخر، سواء في الدّين أو في المبادئ، وهو أمر غير مسموح به، بأيّ حال من الأحوال، للشّخصيّة «الخيرة» في البناء النّمطيّ.

ولهذا فالمتلقيّ يستغرب من الموقف الذي قام به سالم، الذي ذهب إلى «الولي» يمرض عليه «توبة» همام عن دعوته، ويضاعف له رشوة بكر؛ ليقبل خطبة همام لحُسن. والخطّة كما يذكر سالم - كانت لمحمّد، اقتنع بها هماماً، وقال له إنّ لا سبيل أمامهم إلّا هذه الخطّة للإيقاع بذلك الرّجل المخادع المستغلّ، «الولي». إذ طبقاً للطريقة النّمطيّة في بناء الشّخصيّة، لا يجوز لممثل الخير أن يستخدم أساليب أعدائه، حتّى لو كان ذلك للإيقاع بهم؛ لأنّ هذا يُعدّ تنازلاً في المبادئ لا تسمح به الشّخصيّة لنفسها، بل خصوصاً لنفسها؛ ربّما كان المعقول أن يكون الصّديقان قد قاما بما قاما به من وراء ظهر همام، ثمّ يُفاجأ هو بالنتيجة كما يُفاجأ بها الجميع؛ أمّا أن يعرف، ويوافق؛ فهذا غير المعقول، طبقاً لبناء الشّخصيّة، بطبيعة الحال.

على أيّة حال، فقد كانت هذه المسرحيّة، كما ذكرنا، مسرحيّة باكثير الأولى، وطبيعيّ أن تقع مثل هذه الأخطاء في الأعمال الأولى لأيّ كاتب. وفي حال باكثير بصورة خاصّة، فقد كتب هذه المسرحيّة بلا أيّ خبرة سابقة بالفنّ المسرحيّ، كتابة

أو عرضاً؛ فهو يقول عن هذه التجربة الأولى:

«..وقد كتبْتُ هذه المسرحية دون أيِّ إلمام سابق.. بفن المسرح، بله أصول التأليف المسرحي؛ فكانت النتيجة.. قصائد ومقطوعات من الشعر، بين رقيق وجزل، يجمعها موضوع واحد، وينظمها إطار واحد، ولكن لا يمكن تسميتها مسرحية إلا على سبيل التجوُّز؛ لافتقارها إلى المقومات الأساسية للمسرحية، من بناء وحركة وحوار ورسم شخصيات...»<sup>(٧)</sup>.

غير أنَّ المسرحية - على الرغم من هذه العيوب الفنية الكثيرة، والتي أشرنا إليها آنفاً، والتي جعلت باكثر نفسه يقول إنَّ تسميتها مسرحية هو «على سبيل التجوُّز» - تحمل «جذور الرؤية الفكرية، على الأقل» - التي ستثمر وتؤتي أكلها عبر إنتاجه المسرحي «الحقيقي»، بعد ذلك.

فهذا الصراع بين القديم والجديد، وبين التقدُّم أو التطوُّر والتخلُّف، أو - هي الحقيقة - بين العقيدة التي أفسدت المصالح والأهواء، بما أدخلته عليها من الخرافات والأوهام، والعقيدة الصائفة النقية، التي تفتح أمام المسلمين سُبُل الحق والعدل والحرية والتقدُّم - هو الذي سيحدد مجالات واسعة في مسرحه الاجتماعي، ليمرَّ عنه تمهيداً حقيقياً (غير التعبير المباشر الذي طبع مسرحيته الأولى هذه)، وإن أُنتج في ظروف مختلفة، ومجتمع مختلف، ومن ثم، من خلال مشكلات وموضوعات مختلفة بالضرورة.

لقد كانت هذه المسرحية هي الأولى والأخيرة التي كتبها باكثر عن مجتمعه الأوَّل - حضرموت - وسيتحوَّل بعدها إلى الكتابة عن ما رآه من مشكلات المجتمع الجديد الذي انتقل إليه: مصر. كما أنَّه سيُقلع عن كتابة المسرحية الاجتماعية شعراً، واستبدل به النثر.



## مواضيع تعليمية

(١) عن تجربته راجع: علي أحمد باكثير: همهم أو هي بلاد الأحقاف، ط. مؤسسة الصنّاع وشركاه، بيروت، ط. ثانية ١٩٦٥. المقدمة، ص ٥.

(٢) لا نجد ذكراً للمسرحية في الأعمال التي نُشرت لبلكنهر في مصر، لكنه ذكرها في كتابه عن تجربته المسرحية.

(٢) هو الاسم القرآني للمنطقة، كما جاء في قوله تعالى: ﴿وَإِذْ أَخْبَرْنَا عَادَ إِذْ أَنْزَلْنَا قَوْمَهُ بِالْأَحْقَافِ﴾ (الأحقاف: ٢١). وقد وضع بكثير الآية نفسها، بعد تصديره الشَّاعر حسن كامل الصَّهرفي: لِهْدَلْ عَلَى الاسم القديم للمنطقة، والذي وضعه في العنوان، من جهة، ثُمَّ لِهْوَلْ. من جهة أخرى، إِنَّ عِدَّةَ من المشرِّحةِ هو الإصلاح وَرَدَّ قَوْمَهُ إِلَى الصَّوَابِ، على طريقة نَبِيِّ اللَّهِ هُوْدَ، عَلَيْهِ السَّلَامُ.

(٤) يعني بهم المنتسبين إلى سلالة الإسماع علي بن أبي طالب. رضي الله عنه، خاصة، وليس تلك الفئة الخاصة، ووجودها يتركز في بلاد الشام أساساً، التي تطلق على نفسها هذا الاسم، وتُطلق الباحثون عليها تسميات أخرى.

(٥) المرجع السابق، نفسه. وفي الهامش أنه بني الإمام محمد عبيد. وإن كان هذا لا يعني استعماله أنه يقصد الإمام محمد بن عبد الوهاب، الذي دعا إلى تطبيق مفهوم التوحيد الإسلامي الأمثل مما لحق به من الأوهام والخرافات والبدع، كالتعلق بالقبور والتوسل بالأولياء... الخ. فإن ما يطرحه الدكتور في المسرحية بالفصل الذي كتبه أحمد أمين عن الشيخ في زعماء الإصلاح في العصر الحديث، دار

الكتاب العربي، بيروت دت. ص ١٠ وما بعدها. ولا بد أن دعوة الشيخ قد بلغتهم، في اليمن وفي المهجر.  
منذ وقت طويل.

(♦) غولوه: اقتلوه.      النُفْر: الدفع في الصدر

(٦) كتاب: سُبُل السَّلام، للأمير المِصْمَعَانِي (محمَّد بن إسماعيل الكحلاني؛ ١٠٥٤-١١٨٢هـ) هو شرح  
لكتاب بلوغ المرام من جمع أدلة الأحكام، لابن حجر المِصْمَعَلَانِي (أحمد بن علي بن محمد بن حجر  
الكلاني؛ ٧٧٢-٨٥٢هـ). راجع ط. مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٦٠.  
(٧) بالكثير: هنَّ المسرحيّة من خلال تجاربي الدّائِة، ص ٧.



## البِرّ في المفهوم الإسلامي:

«الدكتور حازم»

كانت مسرحيّة «الدكتور حازم» أولى المسرحيّات الاجتماعيّة التي كتبها باكثير في مصر، وبعد تجربة في الكتابة المسرحيّة زادت على السّنوات العشر. إذ بعد وصوله إلى مصر، والتحاقه بقسم اللغة الإنجليزيّة، ترجم عن شكسبير، كما سبق وأشرنا، ثمّ كتب موضوعات من التّاريخ المصريّ القديم - في «إخناتون ونفرتيتي» (١٩٣٨)، و«الفرعون الموعود» (١٩٤٥) - وموضوعات من الحياة السياسيّة المعاصرة؛ حيث كتب مسرحيّته الأولى عن القضية الفلسطينيّة - «شيلوك الجديد» (١٩٤٥) - ليعود إلى التّاريخ من جديد (تاريخ مصر الفاطميّة، هذه المرّة) مع مسرحيّته «سرّ الحاكم بأمر الله» (١٩٤٧). وفي هذه السّنة الأخيرة نظمها كتب مسرحيّته الاجتماعيّة الأولى «الدكتور حازم»<sup>(١)</sup>.

### - ١ -

تدور المسرحيّة حول أسرة تتحكّم في حياتها الزّوجة - حكمت هانم - التي

تستولي، أولاً بأول، على دخل الأسرة كله؛ من معاش زوجها شريف بك، وريع أرضه، ومن دخل الابن الأكبر لزوجها من زوجته الأولى، الدكتور حازم؛ للوفاء بمطالبها الخاصة ومطالب ابني من ابناتها هما عباس وليلى - التي لا تنتهي. وهو وضع يمجز الأب عن إيقافه، أو حتى إصلاحه؛ لضعفه الشديد أمام زوجته ومطالبها ومطالب ابنيها. كما يمجز الدكتور حازم - أيضاً - لا عن الوفاء بمطالبهم فحسب، بل عن وقف الانهيار المستمر في أحوال الأسرة، فضلاً عن عدم قدرته على الوفاء بالتزاماته هو ليتم زواجه من ناهد، ابنة صبري أفندي؛ لاقتناعه بأن البر بابيه يقتضي منه الوقوف بجانب الأسرة، مهما كانت التضحيات، حتى النهاية.

لكن صبري أفندي، والد خطيبة حازم، كان له رأي آخر في الأمر. فظهور عدم قدرة الأب - شريف بك - على امتلاك الزمام في أمر نفسه، وفي أمر بيته، كان يقتضي من حازم موقفاً أكثر حزماء؛ كان يستقل بنفسه، مثلاً. أمّا أن يقف مكتوف اليدين إزاء ما يحدث، فهذا يعني - ببساطة - أنه غير قادر على أن يمنح ابنته - ناهد - السعادة والأمان. ومن ثم يصارح حازماً بغض الخطبة.

ويكون هذا الموقف من صبري أفندي القاصصة لحازم، الذي يمانى، أصلاً، من ضغوط رهيبة، بل تمزقاً، في البيت، بين واجبات البر بوالده، وعدم قدرته - في الوقت نفسه - على ضبط أمور البيت، مع سلبية أبيه. كما أنه لا يستطيع ضبط أمر نفسه خارج البيت، كذلك، وهو لم ينجح، حتى الآن، ولا يبدو أنه سينجح - إذا استمرت الأمور على ما هي عليه - في أن يفي بالتزاماته لإكمال زواجه من ناهد، التي أحبها، وارتاح إلى أسرتها من متاعبه في البيت، وفي الحياة العامة. وهكذا يكون قرار والد ناهد صدمة عنيفة لحازم، تجعله يهمل عمله حتى يفصل منه؛ فيفرق في الخمر والقمار؛ إذ ترى أسرة حازم ما آل إليه أمره، وأمرها معه بالضرورة؛ إذ أوشكت على الإفلاس، يمود والد حازم معتزلاً إلى والد ناهد، مستعظماً ابنه أن يتولى هو زمام البيت؛ فتتصلح الأمور جميعاً، ويتزوج حازم من ناهد.



غير أن أم ناهد لم تترك الزوجين فيما هما فيه من العودة؛ فتأخذ في محاولة إيفار صدر ابنتها على ما «يضيّعه» حازم من جهد ومال في رعاية بيت أبيه، حتى تبدأ ناهد في الاستجابة لأمها. لكن حازماً لا يقبل من زوجته ولا أمها هذا التدخل في شئونهم وشئون البيت؛ فيسرع صبري أهدي إلى ابنته وزوجته يأمرهما بالألا تتدخلأ فيما لا يعنيهما؛ فيعود الاستقرار والعودة إلى الزوجين والبيت من جديد<sup>(٧)</sup>.

## - ٢ -

للهولة الأولى، فإنه يصدمنا الجزء الأخير من المسرحية - أو ، بالأحرى، من الحدث، والذي يحتل المنظرين: السادس والسابع من الفصل الأخير؛ لأنه لا مكان له في سياق الحدث الرئيس للمسرحية. فالحدث المرتبط بملاقة حازم بكل من أبيه وبيت أبيه، من جهة، ثم بناهد وأسرته، من جهة أخرى (وهي الحدث الذي يشكل صلب الصراع في المسرحية، وهي نفس حازم؛ بين رغبته في البر بأبيه وإخوته - على فساد بعضهم - وحبّه لخطيبته، وأمله في الزواج منها، ومن ثم في الاستقرار)، ينتهي بمودة حازم إلى كليهما منتصراً (إذا جاز التعبير)؛ فقد عاد إلى بيت أبيه وقد ملك زمام الأمر فيه، وتمكّن من وقف تدهور أحواله، وعاد إلى ناهد ليتزوج بها؛ ومن ثم أخذت الأمور طريقها إلى الاستقرار.

عند هذه النقطة ينتهي الحدث الرئيس في المسرحية، ويصبح الحدث الآخر (المتأمل في تدخل الحماة لإفساد العلاقة بين ابنتها وكل من زوجها وأسرته، من جانب، وبين الزوج نفسه وأسرته، من جانب آخر) لا مكان له؛ لضعف صلته بالحدث الأصلي، أولاً، ولأنه، ثانياً، بلا مقدمات. فوالدة ناهد - طوال المشاهد الخمسة الأولى من المسرحية - لا دور يُذكر لها في الحدث. ثم إذا بها تتحوّل، فجأة، إلى «حماة لا يشغلها إلا إفساد علاقة زوج ابنتها بأسرته، وإثارة زوجته - ابنتها - عليه؛

وقد اعترف باكثير نفسه بأن المسرحية - كما قنمها - تقوم على فكرتين منفصلتين في الزمن، ليس بينهما «التلازم المطلوب»<sup>(١٦)</sup>. أو، بمعنى آخر، أنها تقوم على حدثين منفصلين؛ لكل حدث منهما زمنه، ولكل حدث منهما أيضاً، «عنصره الفاعل» - «بطله»، إن شئت! - المختلف عن الآخر، على الرغم من استمرار الشخصيات نفسها في الحدثين كليهما. لكن استمرار الشخصيات نفسها في حدثين منفصلين أصلاً، لا يخلق بينهما الوحدة الضرورية لاستمرار الحدث المسرحي.

فحازم هو «العنصر الفاعل» في الحدث الأول؛ لأن الأزمة أزيمته، والصراع يدور في نفسه، وهو الذي يتغير/يتأزم - بعد أن وصلت الأزمة إلى علاقته بخطيبته - فيفرض التغيير على الجميع. هنا، كان لابد للحدث أن ينتهي؛ ليس لأنه «حدث كامل بذاته» كما ينص دارسو المسرحية منذ أرسطو - وحسب، بل أيضاً لأن هذا «الحدث الكامل» يتسق مع التوجيه العام للآيات الكريمة التي جعلها باكثير شعاراً للمسرحية، وهي قوله، تعالى: ﴿وَوَصَّيْنَا الْإِنْمَانَ بِوَالِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُ وَهْنًا عَلَى وَهْنٍ وَفِصَالُهُ فِي عَامَيْنِ أَنْ اشْكُرْ لِي وَلِوَالِدَيْكَ إِلَيَّ الْمَصِيرُ (١٤) وَإِنْ جَاهَدَاكَ عَلَى أَنْ تُشْرِكَ بِي مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ فَلَا تُطِعْهُمَا وَصَاحِبَهُمَا فِي الدُّنْيَا مَعْرُوفًا وَاتَّبِعْ سَبِيلَ مَنْ أَنَابَ إِلَيَّ ثُمَّ إِلَيَّ مَرْجِعُكُمْ فَأُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ (١٥)﴾ (نعمان: ١٥١). هالتوجيه العام للآيات الكريمة يؤكد على معاني البر بالوالدين، والشكر لهما، والصعوبة بالمعروف، وهو ما يسمى إليه حازم جاهداً طوال المسرحية. ومن هنا تكون الحماة وعلاقتها بابنتها وزوج ابنتها خارج سياق الآيات الكريمة، وبالضرورة خارج سياق الحدث المسرحي.

## - ٣ -

والشخصية الرئيسية في المسرحية، الدكتور حازم، شخصية ناجحة، علمياً وعملياً؛ فهو طبيب ممتاز، له عمله في مستشفى عام، وله أيضاً عيادته الخاصة.

والى جانب هذا فهو بارّ بوالده (الذي من المروض أن يكون ميسور الحال، بمعاشه الشهريّ، ثمّ ببيع أطيانه) وهو بارّ، كذلك، بزوجة أبيه وإخوته منها، على الرّغم من إسرافهم غير المعقول. وهذه نقطة ضعفه الأساسية التي تقسد حياته كلّها!

فوالد حازم، كما أشرنا، ضعيف أمام زوجته وولديها الطّائشين، بما يشغل كاهل كلّ من الأب وحازم معاً. لكنّ حازماً يرى أنّه لا يستطيع أن يفعل شيئاً مع أبيه وزوجته إلّا أن يناقشهما بالحسنى، غير أنّهما لا يقتنعان - أو يتظاهران بذلك، على الأقلّ! - بما يقول، بل يزيدان فيتعمّدها، أحياناً، بالتّناول على أبيه، والمقوق له؛ فيضعف، من جديد، أمام ما يتصوّر أنّه البرّ بأبيه وأسرته. وهكذا تظلّ الأمور في البيت على ما هي عليه؛ عبّاس يقضي وقته بين الخمر والنّساء والقمار، معتمداً على أمّه التي لا ترفض له طلباً، مع علمها بفساده. وليلى تطلب الثّوب بعد الثّوب دون شبع. والأب مستسلم لزوجته، ومن ثمّ لولديه، ولا يستطيع أن يفعل شيئاً إلّا أن يكابر، رافضاً الاتّهام بالضعف والاستسلام! في حين يقف كلّ من حازم وإحسان غريبين في البيت، لا يملكان - أو يتصوّران أنّهما لا يملكان - إلّا الدّعوة بالحسنى، لكن دون سامع أو مجيب!

وكان صبري أهندي - والد ناهد - شديد الإعجاب والتّقدير لهذا البرّ من حازم بأبيه وأسرته، فضلاً عن تقديره لشخصيّة حازم نفسها، واقتناعه بأنّ سعادة ابنته معه مؤكّدة. لكنّه - في الوقت نفسه - لم يكن مقتنعاً بأن يظلّ حازم سلبياً إزاء ما يدور في البيت، خصوصاً وأنّ هذا الذي يدور يؤثّر على حازم مباشرة، ويفسد الولدين، ويدمرّ الأسرة في النّهاية. إنّه - في حديثه إلى حازم - يضغط على الدّلالة الحقيقيّة للموقف كلّ كما يراه في شخصيّة حازم وسلوكه، لو ظلّ عل ما هو عليه: الضّعف والتّهاافت والعجز عن صنع سعادة حقيقيّة لأسرة وبيت. فسماعة البيت والأسرة ليست بالمال الذي تيمثّره الأسرة حيث تشاء، وكيف تشاء، بل السماعة الحقيقيّة في التّهاهم والتّناغم في صنع الخير، مع الحزم في الأمور كلّها، وإن كان

مع أب يخطئ في حق نفسه وهي حق أهله عليه. ولا يستطيع صبري أن يفتح حازماً - أو يظن أنه لم يستطيع إقناعه - بالخطأ الذي يرتكبه في حق نفسه وأسرته إذ يبقى مستمسكاً لهذا الوضع؛ «يتفرج» عليه ولا يحاول تغييره؛ فيكف عن نصحه، خوف الاتهام بأنه يقطع ما بين الابن وأبيه.

وجه الخلاف - إذن - بين حازم وصبري ليس حول «بر» حازم بأبيه وأسرته في ذاته، لكنه خلاف حول حدود هذا البرّ وأساليبه. فعازم يرى - كما رأينا حتى الآن - أن البرّ هو البرّ - عطاء بلا حدود، وبلا توقف، دون النظر إلى الآخرين - موضوع البرّ - وكيفية استغلالهم لهذا البرّ، ولا حتى ما إذا كان يصلحهم أو يفسدهم. أما صبري أفندي فيرى الأمر بنظرة مختلفة، تركز على أن للبرّ حدوداً ينبغي أن يقف عندها، هي حدود الضرورات والحياة المعقولة لأسرة مثل أسرة حازم. أما أن يتحول البرّ إلى ما يشبه الاستغلال - بل هو استغلال حقيقي! - الذي يفسد الجميع، ويمحق البارّ نفسه عن أن يعيش حياة طهيمة كغيره من أمثاله؛ فهذا غير معقول ولا مقبول.

ولم يكن هذا كله - في الحقيقة - غائباً عن حازم، لكنه «فضل» أن يقي الصراع في نفسه، وأن يكون هو الذي يتحمل عواقب الأمور - ضعف أبيه أمام امراته المسرقة وولديه الطائشين - على أن يجرح أباه ويواجهه بضعفه. غير أن حازماً لم يلتفت إلى أن هذه الخطّة مع أبيه ذات عواقب وخيمة، ليس عليه وحده، بل على الأسرة كلها، الصالح منها والظالم، وكذلك على الفتاة التي ارتبط بها والتزم أمام أسرتهما؛ فمن المؤكد، وإن كانت تحبه، أنها لن تظلّ في انتظاره إلى الأبد! أغلب الظن أن حازماً كان - في الحقيقة - واعياً بهذا كله، لكنه ما كان يستطيع إزاءه أن يفعل شيئاً، أو كان هذا ما يتصوره.

ولا يجد صبري من خطّة ينقذ بها حازماً من نفسه، ويردّه بها إلى ما ينبغي له من الفهم الإيجابي للبرّ الحقيقي (مع معرفته الوثقى بالخير الذي في داخله)، إلا

أن يفامر مع حازم مفامرة يرجو من وراثتها أن ينتهي به، ومعه، إلى حلٍ حاسم، على أي وجه كان؛ فهو إما أن يقطع ما بين حازم وابنته إذا تمسك حازم بموقفه - وهو ما لا يتمناه، في الحقيقة، أو يعيد حازماً إلى نفسه، وإلى السبيل الحقيقي للبر، الذي لا يمنعه من أن يمارس حقّه الطبيعي في الاستمتاع بحياة كريمة (سُبُلها جميعاً) يمكن أن تكون متوافرة لحازم، لو أحسن التصرف في الأمور)، كخبره من الشباب. إن صدمة قوية قد تكون قادرة على أن تعيد لحازم نفسه النقيّة التي تاهت منه وسط الظروف القاسية التي وجد نفسه فيها. وإيّا كان تأثير هذه الصدمة في البداية، فإنّ معدن حازم النقيّ يجعله عصياً على أي انحراف أو سقوط يؤدي به أو بمستقبله، بل إنّ ما فعله من خير مع أبيه وأسرته لا يمكن أن يذهب سدى.

أمام هذا كله حزم صبري أفندي أمره وأقدم على خطته؛ ففاجأ حازماً بفسخ خطبته لابنته، متعللاً بأن حازماً لن يكون قادراً على منح ابنته السعادة التي تطمح إليها معه.

وحدث ما توقع صبري؛ ترنح حازم من وقع الصدمة، في البداية، لكنّ الخير في نفسه، والخير الذي صنعه مع أسرته، ومع الناس، سرعان ما أثمر في شخص صديقه أحمد راجح، الذي رعاه في أزمته، ثم أيقظ إرادته - التي يبرف كم هي قوية! - حتى عبر الأزمة إلى برّ الأمان له ولأسرته.

#### - ٤ -

وه الإرادة مفهوم أصيل عند باكتير؛ لأنه أصيل في العقيدة والفكر الإسلاميتين معاً. والقرآن الكريم حافل بالآيات التي توحى للمسلم، بل للناس جميعاً، بالحرية في الاختيار، المبنية على الإرادة الحرة، من جانب، والمسئولية الكاملة عن نتائج هذا الاختيار، من جانب آخر. من مثل قوله، تعالى: ﴿كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ رَهِينَةٌ﴾ (٣٨) (المدثر)، وقوله، تعالى: ﴿كُلُّ امْرِئٍ بِمَا كَسَبَ رَهِينٌ﴾ (الطور ٢١)، وقوله،

تعالى: ﴿وَهَدَيْنَاهُ النَّجْدَيْنِ﴾ (سورة البلد: ١٠). وغيرها من الآيات الكريمة التي تؤكد كثيراً، بل دائماً، على هذه المعاني.

بهذا الإيمان بحريّة الإرادة، وفاعليّتها في الوقت نفسه، يدحض أحمد راجع ما أدّت إليه الأزمة في نفس حازم من تصوّر أنّ الإنسان ليس إلّا ردّ فعل سلبيّ للظروف التي يُمِيشها، ولليبيئة التي نشأ فيها. لا ينكر أحمد أنّ لهذا كلّ تأثيره البالغ على الإنسان عامّة، ولكن ليس مع أمثال حازم، بما يملكونه من العلم والوعي والإرادة: فلا يلبث أن تعود إليه نفسه وتقاوّمها، وحبّه للخير، وإيمانه بقدرة الإنسان على صنع حاضره ومستقبله: إذا اجتمع له، مع الإرادة، الحزم والاعتدال.

وإذا كان حازم قد احتاج إلى استجماع إرادته كلّها للخروج من أزيمته، فإنّه لن يستغني عنها، مع ما أشرنا إليه من الحزم والاعتدال، في عودته إلى البيت للّمْ شعثه، بعد أن تبيّدت أموره جميعاً. فالحزم مع الاعتدال هما اللّذان يحتاج إليهما بيت شريف بك: إذ هما يخلقان في الحياة، العامّة والخاصّة، توازناً دقيقاً لا إفراط فيه ولا تفريط. وعلى سبيل المثال، فإنّ حكمت هانم، زوجة الأب، تترك حبل ابنها عبّاس على غاريه، وتمطيه، في المسرّ والعلن ما يعينه على الانسياق في طريق الضياع. فإذا انتهت أمور الأسرة، مع أزمة حازم - الذي فقد عمله؛ فحُرم البيت من إسهامه في الصّرف - إلى وشك النّمار (بعد أن اضطرّوا للاستدانة للوفاء بالمطالب التي لا تنتهي، ثمّ بيع الأرض قطعة قطعة، أو رهنها للوفاء بالديون... الخ)، طردته من البيت، بعد أن منعت عنه، عجزاً، ما كانت تمطيه. وإذا كان حازم - قبل الأزمة - لم يكن راضياً عن هذا العطاء المدمر، فهو لا يرضى، وقد خرج من أزيمته بنفس جديدة، عن طرد عبّاس من البيت؛ فإذا كان «الإفراط» في العطاء والتّدليل مفسدين، فـ «التّفريط» بالطّرد من البيت والتّخلّي، حتّى عن الفاسد، لن يحلّ المشكلة. لكنّ الحلّ الصّحيح هو في احتضانهم وإعادتهم إلى الطّريق السّويّ، مهما اقتضى ذلك من الجهد والوقت. وهذا ما يفعله حازم مع أخيه الشّارد: يبحث عنه

حتى يعده، ثم يعيده إلى البيت، ويعينه على بدء حياة جديدة، شريفة، في وسط أسرته. ويتملّمْ حازم شئون الأسرة كلّها، بعد عودته، بوصفه الابن الأكبر سنّاً، والأنضج عقلاً وتجربةً، والأحرص على مصالحها وسعادتها.

## - ٥ -

إنّ قضية باكثير - في هذه المسرحيّة، وغيرها، كما سنرى - تقوم على أنّ الخير راسخ في النفس الإنسانيّة دائماً، لكنّه يحتاج، وحسب، إلى البيئة الصّالحة لازدهاره والتعبير عن نفسه. ويُعدّ الإنسان عن الخير لا يكون إلّا لعوامل خارجيّة، أو لرؤية خاطئة للخير. والفساد، من ثمّ، لا يحتاج إلى أكثر من ظروف مواتية تستثير عوامل الخير في النفس الإنسانيّة، وتزيل عنها ما تراكم من أسباب النقي والإفراط.

بهذا الإيمان برسوخ الخير في النفس الإنسانيّة يكون سلوك صبري أهندي مع حازم، أولاً، ثمّ مع زوجته وابنته - زوجة حازم - حين يتدخّلان فيما لا ينبغيهما من أمر حازم بعد الزواج، ثانياً. وهذا، أيضاً، ما يفعله حازم، بعد الخروج من أزمته، مع أسرته، حتّى يُظهر خيرها، ثمّ مع أخيه عباس، حتّى ينقذه من الضياع.

## - ٦ -

كانت «الدكتور حازم» - كما أشرنا - المسرحيّة الاجتماعيّة الأولى التي كتبها باكثير في مصر. ولهذا، فإنّ المسرحيّة لم تغلّ من بعض «الصور» التي كانت شائعة في كلّ من المسرح والسينما المصريّين في الأربعينيّات والخمسينيّات، فإذا جرّدنا المسرحيّة من التفاصيل، يمكن القول إنّ كلّ عناصر المسرحيّة، من حدث وشخصيّات، بل ومشكلة، توشك أن تكون جميعاً عناصر تقليديّة، لا جديد فيها. فالزوجة المتلافة، وزوجها الضميف، وعلاقتهما معاً، والأبناء، المنقسمون بالتساوي

بين صالح وطالح، وعلاقاتهم معاً، ثم علاقاتهم بالوالدين. وعلاقة زوجة الأب - في غياب زوج حازم رشيد - بابن زوجها، وعلاقتها بابنها المنحرف وابنتها المدللة، والابن البكر الميال إلى الخير؛ فتلقى على كاهله أعباء الأسرة كلها، ثم الصدمة التي تلقي به - ولو لفترة قصيرة - في احضان الانحراف؛ فتفسير احوال الأسرة في طريق التدهور ووشك الضياع، لولا أن يفيق راشدها في الوقت المناسب؛ فينقذها من الضياع. وثمة علاقة الحماة بزواج ابنتها وأسرته، وحتى علاقتها بابنتها نفسها؛ حيث تحثها على «الإحاطة» بزوجها حتى لا تترك لأحد إليه سبيلاً. ولا ننسى كاتب الحسابات الذي قد يسمى في خير مخدمه، بصورة عامة، لكنه لا ينسى نفسه.. وهكذا. فإين باكثير، وإين رؤيته، التي أشرنا إليها منذ البداية، وسط هذه العناصر التقليدية - أو قل: الشائعة - كلها؟

لاشك في أن باكثير موجود، وبقوة، في المسرحية، ويتجلى وجوده في هذا البناء المتماسك والمعقول إلى حد كبير. فإذا استثنينا الحدث الجانبي، الذي أشرنا إليه، عن علاقة والدته ناهد بها وبزوجها، لا يكاد المتلقي يشعر بنبو أي عنصر من عناصر البناء في المسرحية، أو فرضه لأغراض غير فنية (لدغدغة حواس المشاهدين، مثلاً). فالحديث يتطور في سلاسة واضحة، دون أن يفقد في أي مرحلة من مراحل تطوره - معقوليته. هذا من جانب، ومن جانب آخر؛ فقد بعثت هذه العناصر جميعاً - عند توظيفها في المسرحية - عن أي مظهر من مظاهر الإسفاف الذي يطبع توظيفها في كثير من الأعمال التي وظفتها من قبله ومن بعده. كما أن هذه العناصر تتصهر في التوجه الفني الخاصة لباكثير؛ فهو لا يضيع جملة واحدة، بل ولا كلمة واحدة، من جمل الحوار وكلماته، أو حتى من التوجيهات المسرحية، دون أن يكشف من خلالها للمتلقي عن شيء لا يعرفه، من طبيعة الشخصية المتكلمة، أو المخاطبة، أو من طبيعة الموقف المسرحي وأبعاده في «اللحظة المسرحية» الزاخرة، أو يمهّد للتطور الذي سيصير إليه في المراحل التالية.



وقبل هذا كله، ويعد، فباكتير موجود وسط هذه العناصر بـ «رؤيته الفكرية»،  
والتي تتجلى في اختياره للموضوع الذي يوظف فيه هذه العناصر، وهو موضوع البر  
بالوالدين، أو بأحدهما، وحدوده، وعوائقه، وهو موضوع - فيما نتصور - خاص  
بباكتير، حتى وقت كتابته للمسرحية.

ولنضرب على هذا كله مثلاً، اخترنا مشهداً من المشاهد واسعة الانتشار في  
(سينما) الأرمينيات ومسرحها، هو مشهد (البار) - المشهد الرابع من المسرحية.  
فعازم، إذ يشمر بالضياح، بعد مصارحة صبري أفندي له بتحلُّ ابنته، التي كانت  
آخر أمل له للهرب من الجعيم في بيت أبيه، من خطبته، ينزلق إلى معاقرة الخمر.  
هـ (البار) - من حيث المبدأ - يمثل رمزاً لضياح حازم التّفميّ والماديّ، وهو ممزّق  
بين بيتين؛ هو لا يطيق أحدهما - بيت أبيه - أمّا الآخر فقد طرده (ولو في الظاهر،  
وإن كان هو لا يعرف ذلك طبعاً).

ولأنّ ما فعله والد ناهد، وأدّى بعازم إلى هذا الوضع، لم يكن إلاّ خُطّة منه  
لإيقاظ حازم وكفّه عن سلبيّته، ولأنّ حازماً فعل الكثير من الخير مع المحيطين به  
من الأقارب والأصدقاء، فإنّ أحداً من هؤلاء لم يتخلّ عنه، وخصوصاً صديقه أحمد  
راجح، الذي يتفق مع صبري أفندي على أن يكون بيومي - ممرّض عيادة حازم - معه  
دائماً؛ يشرب معه - أو يتظاهر بذلك، في الحقيقة! - ويلبّ معه الماب القمار،  
متيحاً لحازم الفوز، بطبيعة الحال! على أن يمده أحمد بالمال اللازم، بعد أن انتهت  
الأزمة بعازم إلى فقد وظيفته وإغلاق عيادته، ولم يعد له، من ثمّ، دخل يواجه به  
مصروفاته.

وأوّل ما يلتفت النّظر في هذا المنظر هو الوقت الذي يدور فيه؛ فالمشهد يدور في  
النّهار! وأن يكون حازم في (البار) نهائياً يعني الإمعان في الانهيار، حتّى لكانّه انقطع  
له! وهو كذلك فعلاً، بعد أن فقد أعماله وخطيبته. هذا من جهة، ومن جهة أخرى،  
فدوران المشهد نهائياً يخلّص المشهد من «ورطة» مشاهد (البار) المألوفة؛ فلا

مخمورون (حكماء)، ولا «فتيات ليل»، ولا «عصابات» تخطط لمشاحنات أو تقتلها . هذه الفئات كلها نائمة في ذلك الوقت! وليس في المكان إلا حازم ويومي (الخواجة)؛ ليخلو حازم إلى يومي، يبتئ ما به، وليتيح الفرصة كذلك، للأب والأخت الصالحة أن يأتيا ليقابلاه في مثل هذا المكان، ويحاولا انتشاراله، وانتشال الأسرة كذلك. فالحدث، في الحقيقة، لا يكف لحظة عن التطور والانكشاف، على الرغم من مكان وقوعه. فالشاهد يبدأ على هذا النحو:

حازم: دعني من أخبار والدي ومن أخبار البيت؛ فلا يأتيني منها إلا الصداع!

يومي: لا تخش من الصداع؛ فقرص الأسيرين كفيل بإزالته.

حازم: أعندك أسيرين الآن؟

يومي: أتشكو صداعاً؟

حازم: نعم.

يومي : عندي ما تحب. كم قرصاً تطلب؟

حازم: أعطني قرصين.

يومي : (يخرج من جيبه أنبوبة طويلة) خذ يا دكتور.

حازم: أنبوبة كاملة. ماذا تصنع بهذا كله؟

يومي : أما تعلم أنني صيدلية متحركة، فيها جميع الأدوية؟ الخ.

(ص ٥٦)

فحازم، بعد كل ما حدث له من البيت وأهله، يأبى أن يسمع عن والده أو عن البيت شيئاً يزيد المأ وصداعاً؛ ليس لأنه يمد البيت ومن فيه سبباً مباشراً لما هو

فيه من الضياع والألم فحسب، بل أيضاً لأنه - على الرغم من هذا كله - مرتبط بهم، ويشعر بالمسئولية تجاههم؛ فكانه لا يريد من يومي أن يذكره بهذه المسئولية التي أضاعها، أو التي يريد أن يهرب منها. لكنه يعرف في الحقيقة - أنه لا يستطيع أن يهرب إلى الأبد، بل هو يعرف أن هربه خطأ كبير، والأكبر منه هو سبيله إلى هذا الهرب! غير أنه - في الوقت نفسه - لا يرى سبيلاً آخر يتخلص به من هذه المشاكل المتراكمة. فحين يقول له يومي «إن القمار حرام، يردّ عليه في ألم:

حازم: القمار حرام. صحيح ما تقول. والخروج من طاعة والدي أيضاً حرام يا يومي، والكأس التي تسميني الآمي وهمومي حرام أيضاً. فأي نفع بقي للhalal حتى أؤثره على الحرام؟ (ص ٥٨).

والصداع هو الأثر الطبيعي الذي لابد أن يلازم هذه التمزقات النفسية التي يعانيها في داخله، والتي تجعل من يصاحبه يحمل له المسكنات دائماً، بل يجعله - بتعبير يومي «صيدلية متحركة» مشيراً، في الوقت نفسه، ومن طرف خفي، إلى دور صديقه أحمد راجح - الصئدي - في رعاية حازم في أزمته. وسوف تلحق هذه الإشارة إشارات لن يلتفت إليها حازم قبل أن يصل أحمد بنفسه ليلعب دوراً أساسياً في إعادة حازم إلى بيته وحياته الطبيعية من جديد.

وهكذا لا يتحوّل مشهد (البار) عند باكثير إلى «مشهد فُرجة»<sup>(١)</sup>، يقف له الحدث عن التلوّن، ويمتصر الكاتب إمكانات هذا المشهد الملهوّة، ولو كانت خارجة على موضوعه! بل تحوّل عنده إلى مشهد عضويّ في بناء المسرحيّة؛ يكشف - من جهة - عن طبيعة الشخصيّة وصراعاتها الداخليّة، ويكشف - من جهة أخرى - عن طبيعة النور الذي يلعبه يومي في إعانة حازم على تجاوز أزمته، والقوى التي تقف خلفه - أحمد راجح وصبري أفتدي - في هذا. وإلى جانب هذا كله، بطبيعة الحال، فالمشهد يصوّر الحدث في وضعه الراهن، ويوحى، كذلك بما سيصير إليه بعد حين. فباكثير قد يعتمد - إذن، في هذه المسرحيّة وغيرها - على عناصر «شائمة» في

أعمال أخرى، لكنه يضفي عليها، دائماً، روحه، ويسلكها في إطار قضاياه الخاصة، ومواقفه الفكرية المميّزة، وينطقها بحواره الخاص، الذي يرتفع، دائماً، على الإسفاف والتّنبّي، وعلى الثّرثرة والتّزيد.

## - ٧ -

وباكثر يعتمد في إثارة روح الملهاة، في هذه المسرحيّة وغيرها، كما سنرى، على «ملهاة الموقف» بالدرجة الأولى. ودروح الملهاة، في «الدكتور حازم» خفيفة إلى حدّ كبير. فالمسرحيّة أكثر ميلاً إلى روح الجدّ في معالجتها لقضيتها، مكتفياً، تقريباً، بالنّهاية السعيدة التي يختم بها المسرحيّة.

## - ٨ -

ومن الطّبيعي أن يتجلّى التزام باكثير - ضمن ما يتجلّى فيه - في كتابة مسرحياته جميعاً بالّلغة الفصحى، وإن كان مستوى هذه الفصحى يختلف، بوضوح، بين الموضوعات المستمدة من أصول تراثيّة، وتلك المستمدة من الواقع الاجتماعيّ. إذ يصف باكثير نفسه لفته في المسرحيّات الاجتماعيّة بأنّها «فصحى جارية على قواعد الإعراب»؛ تترقّق فيها، مع هذا، روح الدّارجة المصريّة. وهو يريبطها بمحاولات توفيق الحكيم ونجيب محفوظ في أعمالهما<sup>(٥)</sup>. فما كان له أن يكتب بغير الفصحى اتّسافاً، كما أشرتُ مع التزامه الفكريّ الثّابت بالمنظور الإسلاميّ، مع إيمانه، الثّابت كذلك، بالوحدة العربيّة، التي كانت، وما تزال، حلماً عاماً، زادت ثورته يوليو ١٩٥٢ في مصر تأجّجاً وشعوراً باقتراب التّحقّق. هذا كلّ جمل من المستحيل أن تصوّره داعية للعاميّة في كتاباته. وهو ما جملة أيضاً يدافع عن الفصحى، عمليّاً ونظريّاً<sup>(٦)</sup>، باستماتة، سواء في كتاباته الإبداعية، أم في المحاضرات التي دُعي

لإلقائها عن تجربته المسرحية، والتي أشرنا إليها غير مرة هنا .

ولعلّ هذا الالتزام بالمنظور الفكريّ الإسلاميّ في معالجة باكتير لقضاياها، والذي يضمّ إلى الالتزام بالفصحى، الالتزام بالجنّة في طرح هذه القضايا ومعالجتها، كان هو الذي حال دون تقديم مسرحه الاجتماعيّ على خشبة المسرح المصريّ، بعد يوليو ٥٢ بصورة خاصة - باستثناء مسرحيّة واحدة، فيما أعلم، هي «جلفدان هانم»<sup>(٧)</sup> - لارتباط هذا الالتزام بأوضاع سياسيّة كانت سائدة في المجتمع المصريّ آنئذ، جعلت الاقتراب بالمرض، أو حتّى بالنقد، يُعدّ مخاطرة غير مأمونة العواقب! لقد «صنّف» باكتير، آنئذ، في الخارجين المناوئين، على الرّغم من حماسه الظاهر للقوميّة العربيّة، بل للثورة المصريّة، بتوجّهاتها المريبة، نفسها .





## هوامش وتعليقات

- (١) التَّوَارِيخُ لِلْمَكْتُوبَةِ لِلْمَسْرُوحِيَّاتِ - هنا - هي تواريخ إيداع طبعاتها الأولى في دار الكتب المصرية: فهي مستقاة من فهرسها، إلا المسرحيات التي ذكرها باكتير نفسه سنوات كتابتها، وخصوصاً مسرحية «روميو وجولييت» التي ترجمها عن شكسبير، وهـ إخناتون ونفرتيتي التي كانت أول مسرحياته المؤلفة في مصر.
- (٢) علي أحمد باكتير: الدكتور حازم، مكتبة مصر ١٩٨٤، والاستشهادات من هذه الطبعة، يمد، في المتن.
- (٣) باكتير: فن المسرحية، ص ٣١.
- (٤) المصطلح مأخوذ عن د. علي الراعي، الذي فرق - في مسرح الحكيم - بين «عناصر الفرجة»، التي تُعجب بها الجماهير، و«عناصر الفكر» التي يتمسك بها الكاتب ولو لم تعجب الجماهير، أو حتى لم تفهمها! راجع كتابه: توفيق الحكيم: شأن الفرجة وشأن الفكر، كتاب الهلال؛ دار الهلال، القاهرة ١٩٦٩.
- (٥) باكتير: فن المسرحية، ص ٨٠.
- (٦) لم يكتب باكتير بالعامية أبداً، وإن «فصح» العامية المصرية في أعماله الاجتماعية كثيراً. راجع دفاعه الحاز عن ضرورة استخدام القصص في الأدب، من منطلقات هنيئة وقومية - فن المسرحية، ص ٧٦-٨٠.
- (٧) خدمتها فرق التلفزيون المسرحية حوالي منتصف الستينيات بالعامية، وبأسلوب الأداء الملهوي الذي يؤخذ على ما نسميه بالمسرح التجاري اليوم!





## المرأة بين الحرية الحقيقية وفوضى الأهواء:

### «الدنيا فوضى»

#### - ١ -

تدور المسرحية حول سونيا، رئيسة جمعية «لافام مودرن»<sup>(١)</sup>، التي تنهني قضية مساواة المرأة بالرجل، وحرية المرأة في الخروج على ما يلزمها به الرجل والمجتمع من التزامات في اللبس والحركة والعمل والاختلاط بالمجتمعات.. الخ.

وسونيا فتاة من أسرة ميسورة ورثت عنها ثروة لا بأس بها. كانت مخطوبة لابن عمها أحمد، لكنها تخلصت من هذه الخطبة، التي ترى أنها تعوقها عن التفرغ للجمعية ونشاطها، فضلاً عن أن أحمد كان يسفّه حماسها لمشروع الدكتوراة غندورة، الذي يقوم على تحويل مَن شاء من الرجال إلى نساء، ومَن شاء من النساء إلى رجال، بتوفير هرمونات الذكورة للنساء، وهرمونات الأنوثة للرجال!

ولتَمَّ التجربة على الأنسة سونيا والأستاذ سوسو، وتنجح؛ ليصبحا الأستاذ حسني والأنسة سوسن، على الترتيب! لكنَّ أصدقاءهما القدامى في الجمعية يتجنبونهما، ويرفضون الزواج منهما. فمهجة ترفض الزواج من حسني (سونيا

سابقاً)، وأحمد يرفض الزَّواج من سوسن (الأستاذ سوسو سابقاً): لأنهما يعرفانهما قبل التَّغيير، أولاً، ولأنهما - أي مهجة وأحمد - متحابَّان، ثانياً. ولا يبقى إلا أن يتزوَّج حسني من سوسن ليستمتعا بوضعهما الجديد، بعد أن حلَّا الجمعيَّة وتخلَّيا عن مشروع الدكتور غندورة، الَّذي سيجعل الدُّنيا فوضى<sup>(٧)</sup>.

هذا هو الإطار العامَّ للحدث في المسرحيَّة، وإن كان فيها الكثير من التفاصيل الَّتِي سنعرِّضُ لها في تحليلنا التَّالي.

## - ٢ -

قضيَّة المسرحيَّة - كما هو واضح - هي القضيَّة الَّتِي أثَّرت، وما تزال تثار، منذ نهايات القرن التَّاسع عشر في مصر والبلاد العربيَّة، تحت شعارات مختلفة، مثل «حرِّيَّة المرأة»، و«المساواة بين الرِّجل والمرأة»، إلخ. مرَّة في كتب، وأخرى في جمعيات، ومِرَّات في أعمال أدبيَّة وفنِّيَّة. إلخ. وكان لابدَّ لباكتير - الَّذي بدأ حياته الأدبيَّة بطرح القضيَّة، كما رأينا<sup>(٨)</sup> - من أن يتساءل، من جديد، عن الحقوق الَّتِي تتبني للمرأة، والحدود الصحيحة للحرِّيَّة الَّتِي يحقُّ لها الاستمتاع بها.

فجمعيَّة (أفام مودرن)، الَّتِي تديرها سونيا تقوم على مساواة المرأة بالرِّجل في كلِّ ما «يتمتع به من حقوق؛ إذ ينبغي أن تكون لها «الحرِّيَّة المطلقة» في الخروج من البيت والعودة إليه متى تشاء، والحرِّيَّة في أن تلبس ما تشاء وقتما تشاء. إلخ. ورمز هذه الحرِّيَّة عندهم هي التَّمسُّك بلبس (الجابونيز): أي «التَّحرُّر» من قيود المجتمع/الرِّجل بكشف ما يمكن كشفه من جسد المرأة تقول سونيا:

«إنَّ الرِّجال يرغبوننا على الحجاب، ويمنعوننا من كشف وجوهنا وأيدينا. فأخذنا نجاهدهم. هكَّما كشفنا جزءاً من جسدنا. كسرنا قيداً من قيودنا. واستخلصنا حقاً من حقوقنا. خلَّعنا في جهادنا هذا إلى النهاية» (ص ٤١)

ويسبق هذا قولها لمائدة:

«.. (الجابونيز) ليس مهمّاً في ذاته، وإنما فرضناه على أنفسنا لأنّ الرّجل لا يزال ينكره علينا تحكّماً فينا.. فإذا كفّ عن هذا التّحكّم جاز لنا حينئذٍ أن نلبس ما نشاء كما نشاء».. (نفسه)

غير أنّ هذا المنطق لا يقنع عائدة وأمثالها.. فهي تفهم الجهاد في جوهره الشّريف الملتزم، خصوصاً وأنّ لها بيتاً وزوجاً وأطفالاً؛ فهي تجد من «التّفاهة» أن ينحصر جهاد المرأة في كشف جسدها جزءاً فجزءاً:

عائدة: صحيح! جمعيّة (لافام مودرن).. كلّ جهادها محصور في اللّبس والخلع! في مثل هذا الأمر التّافه!

سونيا: مَنْ قال لك إنّ هذا أمر تافه!

عائدة: لا شكّ أنّ من التّفاهة أن تشغل المرأة نفسها بالتّماذي في كشف جسدها عضواً بعد عضو.. واتفق من ذلك أن تُطلق على هذا اسم الجهاد! (نفسه)

بل إنّ الطّريف هو أنّ هذا المنطق لا يقنع (الرّجل المخنث!) الأستاذ سوسو، الذي يقول لها:

«نحن هنا ندعو إلى التّسوية المطلقة بين الرّجل والمرأة.. فكيف يجوز لنا أن نترك الرّجل حرّاً يلبس ما يشاء كما يشاء.. ولا نمطي هذه الحرّيّة للمرأة!» (ص ٣٩)

وتقول لها عائدة.. من المنطوق نفسه:

«.. لكّلك أردتِ اليوم أن تسليبيني حقّي في حرّيّة اللّبس.. أردتِ أن تقرضي لبس (الجابونيز) فرضاً عليّ»..

وتواصل: «ما شاء الله.. أرفض التّحكّم من زوجي، وأقبله منك أنت؟» (ص ٤٠).

فكانت الحركة النسائية، في رأي باكثر اخطات الطريق في سعيها إلى «تحرير المرأة» - بتركيزها على التفصيلات الثقافية البعيدة عن جوهر التحرر، من مثل قضايا اللبس، وعدمها التحرر «الحقيقي» في كشف جسد المرأة، وفي الانفلات من أسر الأسرة والزوج والبيت..الخ.

ولم يكن هذا المنطق ممّا يناسب شخصية ملتزمة مثل شخصية عائدة؛ إذ إنّ التزامها الأساسي ببيتها وزوجها وأولادها، مع رغبتها الصادقة في المشاركة - الإيجابية، كذلك - في النشاط الاجتماعي للمرأة المثقفة. لهذا كله كان طبيعياً أن تستقبل من جمعية (لافام مودرن)، التي تتمسك بـ «جهاد» شكلي فارغ من المضمون، لتتضمّن إلى «جمعية المرأة المصرية»، التي تضم «حرية المرأة» بمعنى آخر، إيجابياً، فاعل.

### - ٣ -

هذا الموقف الذي تقفه عائدة - وإن لم تكن هي نفسها من الشخصيات الأساسية في المسرحية - ذو دلالة على طبيعة الصراع الذي تقوم عليه المسرحية، والذي يديره، من أوله إلى آخره، أحمد، ابن عمّ سونيا وخطيبها السابق. فقد دخل أحمد إلى الجمعية متظاهراً بالإيمان بدعوتها، لكنّه كان يستهدف، في الحقيقة، كشف دعاواها المزيفة، التي تؤهم بها البنات الفريرات والنساء البيفاوات!

فالصراع في المسرحية يقوم على تصوّرين متناقضين للحياة: أحدهما - ويمثله أحمد - يقوم على أنّ الجمال الحقيقي والسعادة الحقّة في الحياة هما في أن يكون كلّ من فيها على طبيعته التي خلقه الله عليها، مستغلاً أقصى إمكاناته وطاقاته في تجميل وجه الحياة وإغنائها، وإسعاد النفس والآخرين، دون تصنّع أو افتعال أو ادّعاء! أمّا التّصوّر الآخر، فانصاره هؤلاء الذين يفضلون الحياة الزائفة المصطنعة؛ الشّواذ في تصوّره للحياة؛ الشّواذ في طبائهم - أو قلّ: إنهم شواذ في تصوّره،

ومن ثم في سلوكهم وأفكارهم؛ لأنهم شواذٌ هي طبائهم! ويمثل هؤلاء كلٌّ من سوسو وسونيا وغندورة.

فسونيا لم تكن فتاة كاملة الأنوثة، بل ربما لم تكن في أي وقت - فتاة على الإطلاق! وهذا التكوين الطبيعي الشاذ، الذي يفرض، ضرورة، التناقض بين الظاهر والباطن، هو الذي يدفعها إلى رفض العلاقات السنوية، بل الهرب منها، والبحث، بدلاً عن هذه العلاقات السنوية، عن علاقات تتسم بالشذوذ البين. فهي تقطع خطبتها لابن عمها، أحمد، مع أنه - في رأي الجميع - مثال للرجولة المكتملة، سواء في تكوينه الجسدي القوي، أم في نضج تفكيره، أم في استواء تكوينه النفسي، مع ظرفه ورقته، بل «جماله وخفته»، كما تصفه مهجة! تترك سونيا مثل هذا «الرجل» لتفازل مهجة، وتشتري لها ملابسها، مع هدايا أخرى تشتري بها حبها! وهي تلقى مهجة، كلما قابلتها، بالقبول الحارة، التي ينفار منها سوسو! وتحكي إقبال - إحدى عضوات الجمعية كيف قضت معها سونيا ساعة كاملة تحت «الرشاش» (الدش)، وكلما أردت أن أطلع من تحت الرشاش جذبتني سونيا إليه! (ص ٧٧).

وسونيا كذلك، تحلم بالقوة؛ تريد أن تمتلكها، وتحاول أن تثبت ذلك دائماً. ويكون طبيعياً أن تخفق في إثبات قوتها، دائماً كذلك! فيكون البديل هو إظهار حقدها على الرجال الذين وهبهم الله هذه القوة. إنها تحتفظ - في مكتبها بالجمعية - بـ «الطقطوقة» (منفضة السجائر) التي (طبخها) أحمد في لحظات الخلاف الأخير بينهما، حين رمته هي بها؛ فأفرغ غضبه هي «الطقطوقة»، حتى لا يوجهه إليها، بعد أن رآها تدخن؛ فخطف «السيجارة» منها، وأطفاها. فهي تحاول، كلما وقع نظرها على «الطقطوقة»، أن (تطبق) واحدة مثلها! وهي تدخن، ليس رغبة في التدخين أو حباً فيه، بل تقليداً للرجال! فهي تطلب «القهوة المسادة، على الدوام، من عم بيومي؛ لأن أحمد لا يشرب غيرها، وتتناول يد سوسو وتضغط عليها عندما يتقابلان. وقبل ذلك، وبعدم، فهي تملق، في مكتبها، صورة لـ «مثلها الأعلى» مجسداً: صورة

لحشيشيمسوت بلحية! إنتها، في كلمة، تجري وراء كل ما تراه مظهرأ من مظاهر  
الرّجولة، التي تسمى وراءها دائماً!

وسوسو، هو الآخر، لا يقلّ عن سونيا شذوذاً، حتّى ليمكن القول إنّ كان ذا  
جسد أو مظهر رجوليّ، لكنّ مخيره الحقيقيّ؛ سلوكه وتفكيره ورغباته، كانت كلّها  
أنثويّة. فهاهو يفضّل ويرتّبك حين يدخل أحمد الحجرة عليه! ثمّ هو يخاف، حتّى  
ليكاد ييكى وأحمد يهنّده، قائلاً له إنّّه - أيّ أحمد - إنّما جاء «لهرى غريمه» (يعني  
في حبّ سونيا) ويصنّف حساباه معه؛ فيصنّف سوسو ما بينه وبين سونيا بأنّه  
«صدافه بريئة». ويقول لأحمد إنّّه يكره «عضوات الجمعيّة جميعاً، بل يكره هذا  
الجنس كلّهُ، يعني النّساء!» وإنّما انضمّ إلى الجمعيّة «لأنّها تسمى للتّسوية بين  
الرّجل والمرأة - فمستقضي على ذلك التّدليل المتخيف الذي يقوم به الرّجال نحو  
النّساء.. آه يا استاذ أحمد - إنك لا تعرف كم يفيظني أن أرى الرّجال يقومون للنّساء  
في التّرام أو (الأتوبيس)، لا لشيه إلّا لأنّهنّ بالفساتين والكعب المالي؛ وهو يذوب  
غيرة من مهجة؛ لاكتمال أنوثتها، التي جعلتها تستأثر بحبّ سونيا - ثمّ حبّ أحمد -  
التي يحبّها، ويحبّ أحمد معها! وسوسو يحبّ كلّاً من سونيا وأحمد لأنّها يُشعرانه  
بالرّجولة، التي ليس له منها إلّا شعارها الخارجيّ؛ الملايس!

ولأنّ سوسو ليس رجلاً على الحقيقة، ولم يصبح امرأة فعلاً، فهو، في وضعه  
هذا، «غريب» بين الجميع؛ ولهذا نفهم شكواه إلى أحمد من «الوحدة»: «إنّي وحيد يا  
أحمد.. وحيد في هذا العالم، لا صديق لي ولا حبيب. فإذا قبلت أن تكون صديقي  
فستخفّف من عذابى، وتفرّج كثيراً من همومي وأحزاني» (ص ٢١). فكان وحده  
ناتجة عن أنّه لا يستطيع أن يكون هو نفسه؛ أن يمارس مشاعره ورغباته الطّبيعيّة.  
فالجانِب الأنثويّ هو الغالب، كما أشرنا، على تكوينه الطّبيعيّ واستعداداته، على  
الرّغم من المظهر الرّجوليّ الذي يبدو فيه من الخارج؛ ولهذا يكون سلوكه «الأنثوي»  
شذوذاً في عالم الرّجال، الذي ينتمي إليه في الطّاهر؛ فلا يقبله الرّجال. كما أنّ

النساء المتويات، كذلك، لا يقبلته؛ لأنهن، بطبيعة تكوينهن، يعلن إلى الرجال مكتملي الرجولة.

والدكتورة غندورة هي ثالث الثالث ذي التكوين الشاذ في المسرحية. غير أن شذوذ غندورة ناتج عن أسباب مختلفة عن تلك التي تحكم كلا من سوسو وسونيا. فإذا كان الأخيران شاذي التكوين الجسدي، فإن غندورة مكتملة البنية الجسدية، لكنها تقتصر إلى الجمال، بل قبيحة، حتى أن عم بيومي يرى أن زوجته «أم عبيد المولى» أحلى منها ثم هي، فوق ذلك، محرومة عاطفياً، بعد أن هجرها خطيبها د. عماد؛ فتقدم بها العمر دون ارتباط؛ فدفعها قبحها وحرمانها، الجسديان والنفسيان معاً، إلى الحقد والرغبة في الانتقام من الجنس البشري كله، رجالاً ونساء.

وقد تشكّلت هذه الرغبة الشاذة في الانتقام في شكل مشروع سيتحول بمقتضاء كل رجل إلى امرأة، وكل امرأة إلى رجل؛ فيتشوه الجميع، وتصبح «الدنيا فوضى»؛ «ساجل الدنيا كلها فوضى.. لن أترككم تتمتعون على حسابي، أنا عالمة المكتشفة، يا جهلة يا أغبياء» (ص ١١٢). وهذا ما يجعل المشروع أهم شيء في حياتها؛ لأنه سبيلها الوحيد إلى إفراغ حقدتها على البشرية كلها!

وقد جرّبت غندورة مشروعاتها على نفسها أولاً، رغبة في أن تصبح رجلاً، لكنها لم تنجح في تحويل نفسها. لكنها لم تياس؛ فمرضت المشروع على «جمعية المرأة المصرية»، التي رفضت المشروع «لشذوذه»؛ فلجأت - أخيراً - إلى جمعية الشواذ هذه - «لأفام مودرن» - لتمويل المشروع وتجريته.

غير أن المشروع وعقدها التي ولّته، على غير ما قد يتصور، لا تقتل أحاسيس الأنثى بداخلها؛ فهي في حاجة، فحسب، إلى من يستشيرها فيها، لتمود إلى الأنتى التي تحاول قتلها في نفسها. وهذا ما يفعله أحمد معها؛ إذ بمجرد أن يشاغلها، تنشغل؛ فتسهر وتقلق، لا لرعاية مشروعها وتتميته، بل حباً في أحمد «الرجل

الوحيد الذي استطاع أن يفتح قلبي بعدما أغلقته عن الرجال طوال عشر سنين (ص ٤٨). وهي تفار على أحمد من مهجة، التي يحبها أحمد حباً حقيقياً، وتبادلته هي بحبه حباً مخلصاً. تقول غندورة لأحمد: «لن يطمئن قلبي ما دامت هذه الفتاة الملعونة (تعني مهجة) واقفة بيني وبينك» (ص ٤٩). وحتى حين يسحب حسني (سونيا سابقاً) وعده بتمويل المشروع، وتنهار آمال غندورة في «قلب العالم إلى فوضي»، كان يميزها وجود أحمد إلى جوارها: «لكن لا بأس يا أحمد.. أنت عندي بالذنب وما فيها» (ص ١١٢). فإذا انكشفت لمبة أحمد في النهاية، كان انفجارها المصعبي، عجزاً وياساً، كاشفاً عن حقيقة ما كانت تكتمه من أحقاد على البشرية، وما كانت تسعى إليه من الانتقام؛ فتصف الجميع بـ «الوحوش» و«الأوغاد» و«الفجر» (ص ١١٣).

#### - ٤ -

كان أحمد بين هؤلاء الشواذ أو المشوهين جميعاً يدير اللعبة في بساطة، مستهدفاً شيئاً واحداً، هو أن يكشف طبيعة كل واحد أو واحدة منهم. فقد ترك مشروع غندورة يأخذ طريقه، ثقة في أنه لا يمكن أن يؤثر على الأشخاص الطبيعيين، مكتلمي الرجولة أو الأنوثة؛ لأن الخلقة التي خلق الله الناس عليها لا يمكن تغييرها بهذه البساطة! ثم إن غندورة نفسها كانت أول من أثبت استحالة تحقق ما تحلم به من الفساد أو الإفساد؛ فقد جرّيت «الهرمونات» الذكورية على نفسها، لكنها لم تتحول إلى رجل كما كانت تحلم! فأيقنت أن تغيير الخلقة مستحيل. لكنها، مع هذا، ظلت تسعى، لملء حلمها الشرير يتحقق يوماً ما، أو لملء مشروعها - على الأقل - يخلق «القوضي» التي تتمناها. وإذا كان كل من سونيا وسوسو قد تغيرا فعلاً، فلأن تكوينهما الطبيعي كان شاذاً، أو بمعنى آخر - أن تكوينهما الطبيعي واستعداداتهما الحقيقية كانت على غير الظاهر منهما؛ فلا



سونيا كانت فتاة ولا سوسو كان رجلاً، أو هما، إن شئتَا الدقة. لم يكونا مكتلمي التكوين؛ ومن ثم فمن السهل نقل كل واحد منهما إلى ما هو أقرب إلى تكوينه الطبيعى دون مشاكل. وهذا ما أكدته المقال المنشور في مجلة علمية عامية، والذي يستشهد به أحمد؛ فيقرأ:

إذا ثبت في المستقبل أن المدعوة سونيا قد تحوكت إلى رجل كامل الرجولة، والمدعو سوسو قد تحول إلى امرأة تامة الأنوثة، فلن ذلك يرجع، لا محالة، إلى أن سونيا كانت في الأصل رجلاً منحرفاً، وأن سوسو كان امرأة منحرفة؛ فساعد هذا الدواء الجديد على إعادتهما إلى وضعهما الأصلي. أما الادعاء بأن الدواء يمكن أن يحول أي رجل إلى امرأة وآية امرأة إلى رجل، فهذا لفو باطل لا يقره العلم بأي حال. وإذا ادعت الدكتور المصرية ذلك فهي قطعاً دجالة! (ص ٧٢).

وهذا ما حدث فعلاً؛ إذ عاد كل من سوسو وسونيا إلى طبيعتهما «المقموعتين»، وتخلصا، من ثم، من «الطبيعتين» الشاذتين اللتين كانتا لا تلائهما؛ فعادا، بهذا، إلى نفسيهما، وإلى رغباتهما ودوافعهما، وما تدفع إليه من سلوك - في كلمة، إلى الوضع الطبيعى الذي لا يحتاجان معه إلى التظاهر والدارة. فحسني (الذي كان سونيا) يجري، بعد التجربة، وراء مهجة أمام الجميع، وتجري سوسن (التي كانت سوسو) وراء أحمد. وإذا لا ينالان ما كانا يأملان فيه، يرتبطان معاً. واستكمالاً لتصبح مسار حياتهما، يفجّران الجمعية من الداخل؛ فيسلمان مقر الجمعية إلى الجمعية المنافسة؛ جمعية «المرأة المصرية».

وهذا بالضبط ما كان أحمد يسمي وراء حين وضع نفسه في هذا الجو الغريب. فقد بدأ بمحاولة للاكتشاف، ثم وضع خطته على أساس أن الجمعية إما أن تصحح مسارها، وإما أن تزول. وقد وجد الإصلاح مستحيلاً بطبيعة الحال؛ فآلى على نفسه أن يزيلها، ومن داخلها! من ثم، بدأ «يلعب» مع كل واحد أو واحدة، كما رأينا، «اللعبة» التي تنشط تناقضاته وعقده، حتى ظهرت على الجميع الأغراض

الشخصية التي يخفيها كل واحد منهم عن الآخرين، والتي كان لابد أن تصادم فيما بينها لتفجر الجممية كلها.

ولا ينبغي أن يفهم من هذا أن أحمد كان ضد قضية المرأة في ذاتها، أو أنه فعل ما فعل انتقاماً مما فعلته معه ابنة عمه سونيا، التي تخلّصت من خطوبته لتتفرغ للجممية. لكنه أراد أن يعرف - على المستوى الشخصي - حقيقة هذه الجممية التي تضحي فتاة بخطبتها في سبيلها. فلما رأى ما يحدث في داخلها، وجد أن الأمر لا يُسكت عليه؛ إذ ينبغي أن تكون الجمميات النسائية منارات تهدي المرأة إلى أفضل السبل لخدمة نفسها ومجتمعها، المتغير (البيت) والكبير (المجتمع)، ثم جنسها الإنساني كله، دون أن تفقد، في هذا كله، مميزاتها الخلقية (الجسدية والنفسية) التي خلقها الله عليها.

وعلى أية حال فلا ينبغي أن يُنظر إلى أحمد على أنه شخصية حيّة، أو على أنه شخصية حيّة فقط؛ فالحقيقة أن لفكرة باكثير أثراً كبيراً عليه. فالنظر إلى أحمد على أنه شخصية حيّة فقط سيدفعنا إلى القول إن وسائله للوصول إلى هدفه (كشف حقيقة مشروع غندورة، وصرف الناس عنه إلى ما هو أكثر فائدة لحياتهم، المامة والخاصة) لم تكن في مستوى الهدف الذي يسمى وراءه؛ فما يفعله مع غندورة - استثارة حاجتها الجسدية والنفسية بكل امرأة، إلى الرجل، ثم التغلّي عنها، بل بنّية إحراقها بنار هذه الرغبة المستثارة، بعد التغلّي عنها - هو، بلا شك، نوع من الخداع المقنن، الذي كان ينبغي أن تترفع عنه شخصية تحمل العبه الأخلاقي للمسرحية؛ لأن الأهداف الكبيرة لا تحققها إلا الوسائل الشريفة؛ «الغاية تسوّغ الوسيلة»، فهذا كلام انتهازي لا تروج عملته في أسواق الأخلاق؛ فأحمد - بهذا - لا يمدّب غندورة وحسب، بل هو، كذلك، يعطيها أقوى المسوغات لارتكاب، كل ما تفكر في ارتكابه»، وحجتها قوية!

وقد خرجت كل شخصية من الشخصيات الأساسية في المسرحية بنتيجة إيجابية ما من هذا الصراع: فاز أحمد ومهجة كل منهما بالآخر، وأتفق كل من حميني (سونيا) وسوسن (سوسو) على الزواج كذلك، وحتى الدكتورة فاطمة صلاح الدين وعائدة وجمعيتهما (جمعية المرأة المصرية) خرجن بمقر جمعية (أفام مودرن) بعد حلها. أما الوحيدة التي خرجت خاسرة، فكانت الدكتورة غندورة، بعد انكشاف أمر «دوائها»، بل وأمر الجمعية كلها، وحقيقة أهدافهما؛ ومن ثم تخلي الجميع عنهما. لكن القاصمة بالنسبة إلى غندورة كانت في تخلي أحمد عنها، بعد الآمال الكبيرة التي بنتها عليه؛ فازداد مرضها، وحقدتها على البشرية استفعالاً. ولم يكن هذا كله إلا لأن غندورة، في نظر الكاتب، ومن ثم في نظر الشخصيات الأساسية في المسرحية، هي أكثر الجميع خطأ، بل خطيئة. فغندورة امتلكت العلم، لكنها بدلاً من محاولة استخدامه في خدمة البشرية وأهدافها العليا، حاولت تسخيرها لخدمة أحقادها الشخصية على الناس ومحاولة الانتقام مما تتصوره جحوداً وخيانة. غير أن العلم لم يُخلق أبداً لهذه الأغراض الضيقة والدنيئة، وإلا كان نقمة على البشرية. فالوظيفة الحقيقية للعلم هي أن يسمى دائماً إلى تحقيق السعادة والسلام للإنسانية كلها. لكن غندورة كانت مدفوعة - في ممارساتها العلمية - بأحقادها الشخصية: الأمر الذي ضيغ عليها الفوائد الجمّة التي كان يمكنها أن تجنيها من وراء الممارسة التزيهة لبحوثه. فالأمر، إذن، ليس أمر جهل بالعلم ورسالته، كما لاحظت د. فاطمة صلاح، رئيسة جمعية المرأة المصرية، حين قالت، معلّقة على ما تقوله غندورة: «ممكنة! جهلت رسالة العلم، فجنى عليها العلم» (ص ١١٢) - بل هو انحراف متمم، في الحقيقة، بالعلم عن رسالته السامية. ومن الطبيعي، حينئذ، أن يجني عليها العلم. فالعلم ليس انحرافاً بالطبيعة، أو تشويهاً للخلق أو الخلق، بل هو فهم واع للطبيعة، وتأكيد على سنة الله فيها، و«خدمتها» - لا استغلالها، كما يشيع -.

لتجود بأفضل عطائها لتقوية الوجه الخَيْر والجميل للحياة<sup>(٢)</sup>.

## - ٦ -

وواضح ريب باكتير بين قضية العلم واستخداماته، هنا، بالقضية الأساس في المسرحية، وهي قضية تحرير المرأة، التي تقنعت - في وجهها المتطرف - بأقنعة قبيحة، أو حتى شاذة، تسمى إلى الانحراف عن الطيبة الموثية والفطرة الصافية اللتين تصوّرهما الآية التي جعلها باكتير شعاراً للمسرحية، وهي قوله تعالى: ﴿وَلَا تَتَمَنَّوْا مَا فَضَّلَ اللَّهُ بِهِ بَعْضَكُمْ عَلَى بَعْضٍ ۚ لِلرِّجَالِ نَصِيبٌ مِّمَّا اكْتَسَبُوا وَلِلنِّسَاءِ نَصِيبٌ مِّمَّا اكْتَسَبْنَ ۚ وَأَسْأَلُوا اللَّهَ مِنْ فَضْلِهِ ۚ إِنَّ اللَّهَ كَانَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمًا﴾ (النساء: ٣٢). وباكتير يفسّر «الفضل» و«الاكتساب»، في الآية الكريمة، بفضل الخلق واكتساب الفطرة والطبيعة. فلحكمة جعل الله لكل من الرجل والمرأة من الصفات والطبائع الجسدية والنفسية والعقلية الخاصة ما يتميز به أحدهما على الآخر، حتى تكون له اهتمامات ورغبات وقدرات وسلوك يختلف، إن كثيراً أو قليلاً، عن اهتمامات الآخر ورغباته وقدراته وسلوكه. لكن هذا لا يجعل هذا التمييز تمييز اختلاف ومفارقة، بل هو تمييز تكامل؛ يدفع كل واحد منهما نحو الآخر، ليعملوا على استمرار الحياة الإنسانية وإثرائها بالمعطاء الذي يناسب كل واحد منهما.

فالملة، إذن، ليست في «طبيعة» كل منهما ولا في اختلافها، لكنها في محاولة الخروج على هذه الطبيعة أو القفز فوقها أو تشويهها، أو هي - أي الملة - موجودة، كما تقول فاطمة صلاح، مرة أخرى: «..هنا، كامنة في الروح لا في الجسم.. وإنما يتم علاجها بالرجوع إلى فطرة الله التي فطر الناس عليها من ذكر وأنثى. فإذا استجاب الرجل لفطرته ولم يحيد عنها.. واستجابت المرأة لفطرتها ولم تحيد عنها، صلح حال الجميع».

لم تكن مسرحية «الدنيا فوضى» المسرحية الأولى التي وقف فيها باكثر عند قضية «تحرير المرأة»؛ فقد سبق له التمرّض للقضية نفسها في مسرحيته الأولى «هُمام» أو في بلاد الأحقاف، التي بدأنا بها هذا البحث. غير أنّ تناول باكثر اختلف كثيراً بين المسرحيتين. وهو اختلاف يرجع ، بطبيعة الحال، إلى طبيعتي المجتمعين اللذين عبّر عنهما، أو انطلق في تناوله للقضية منهما؛ أعني مجتمعي: حضرموت، وطنه الأصلي، ومصر، وطن إقامته وإبداعه.

فدعوة باكثر في «هُمام...» تنصبُّ على إتاحة الفرصة للمرأة أن تتلمّ، مثلها في ذلك مثل الرجل. فهمام يقول لأخته زهراء:

صار فرضاً عليكِ أن تنشري هذا الهدى في جماعة النسوان  
فهدي الشعب من هدى أمهات الشعب في كل موطن وزمان  
وبينات الاحقاف أوّلَى بان يحنقن شتى العلوم والعرفان (ص ٢٧)

وتقول له زهراء، تحكي عن مجلس كانت فيه:

ليس الرجال أوّلَى بالعلم منّا

فإنّا مستـوونـا

ومن العلم ما يُعزّقنا اللّين

ومنه ما سدّ منّا الشؤونا

واهمّ الأمـور تربية الأولاد

كي ينشأوا عامليـنا

.....

كيف نستطيع بالجهالة يوماً

ان نوذري امانة الله فينا؟

صحن في اسماع الرجال:

ليس العلم فرضاً على النساء مبيناً؟

فيم غابرت البنات على جهل

وقمتم تعلمون البنينا؟

هل اقمتم مدارساً للواتي

إن اقمتم مدارساً للبنينا؟ (ص ٢٧-٢٨)

ومن الواضح أن الدعوة، هنا، تقف عند حدود طلب إتاحة الفرصة أمام المرأة لتتساوى مع الرجل في تلقي التعليم؛ لتحقيق أهداف محددة؛ منها معرفتها بأمور دينها، وإحسان تربية أولادها، كما قد تحتاج إليه في سدّ بعض شؤون حياتها العامة وحاجاتها الإنسانية. وكانت هذه دعوة طبيعية في مجتمع مغلق، متخلف، يسوده الجهل والخرافة.

لكنّ بالكثير وجد، بعد استمرار إقامته في مصر، أن ما تحقّق للمرأة من مطالب وما تتمتع به من حقوق، يفوق، بمراحل بعيدة، ما كان يعلم به للمرأة في حضرموت، بل ما كان يطالب به لها. بل إنّ بعض النساء، وقد تحقّق لهن ما يردن، أو أكثره على الأقل، بدأن يخرجن بالدعوة إلى «تحرير المرأة» حتّى على حدود القدرات الطبيعية للمرأة نفسها، وعلى حدود ما تحتل قدرة المجتمع العربي والإسلامي، بل المجتمع الإنساني أحياناً، على التماسك والعطاء.

حينئذٍ حكم بالكثير بشذوذ مثل هذه الدّعوات الشاذة والمتطرفة، التي تخرج، أو تريد أن تخرج، بالطبيعة الإنسانية، لكل من الذكر والأنثى معاً، على حدود ما خلقها الله عليه من طبائع، وما خلقها له من وظائف.

فبالكثير لم يكن (لا في هذه المسرحية، ولا في غيرها)، إذن، ضدّ «تحرير المرأة» على الإطلاق، كما قد يتصور البعض، لكنّه كان ضدّ التّطرف في الدّعوة، والذي يمكن، في رايه، أن يجعل «الدّنيا فوضى» والدليل على هذا أنّه كما قدّم الوجه القبيح والشاذّ للدّعوة، قدّم - كذلك - الوجه الإيجابي لها. وقد تمثّل هذا الوجه الإيجابي، أولاً، في اكتشاف العضوات الناضجات، كمائدة، لشذوذ الدّعوة التي تقوم عليها جمعية (لا قام مودرن)؛ فاستقالت منها وانضمت إلى الجمعية المنافسة، جمعية المرأة المصرية. ثم، ثانياً، في هذه الجمعية الأخيرة نفسها، والتي كلّما طاول المسرحية، نسمع اتهامات عضوات تلك الجمعية الشاذة لها بـ «الرّجعية» و«التّخلف»، وأنّ عضواتها «لا يعيشن القرن العشرين»، وأنهنّ «متعصبات للرّجل أكثر من الرّجل نفسه». وهي اتهامات مفهومة من عضوات الجمعية المنافسة بصورة عامّة، ومن أمثال سونيا، رئيسة هذه الجمعية المنافسة، ثم من غندورة، التي عرضت مشروعها على جمعية «المرأة المصريّة»؛ فرفضته لشذوذه. فإذا جاءت فاطمة صلاح، رئيسة هذه الجمعية، بصحبة عائدة لاستلام المبنى، نعرف - من خلال اتهامات العضوات - كم هي جميلة، وأنيقة، دون بهرج، أو جري وراء (الموضة)، وكم هي عاقلة، أيضاً، وهادئة؛ تعرف طبيعة الرّسالة التي نذرت نفسها لها ومدى خطورتها.

حقاً إنّ بالكثير ركّز على الوجه السلبي، بل الشاذّ، في حركة «تحرير المرأة»، لكنّ ذلك إنّما كان للفت الانتباه إلى خطورة ما يلحق بهذه الحركة من سلبات وتجاوزات، تصل أحياناً - كما أشرنا - حدّ الشذوذ على طبيعة الرّسالة التي ينبغي أن تقوم بها، وليس لمعارضته للحركة في ذاتها.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى؛ فقد كان من الطّبيعي أن يصوّر مجموعة من

الشخصيات الشاذة أو مشوهة التكوين، الجسدي والنفسي، والوسائل الشاذة، كذلك، لتجسيد هذه الدعوة الشاذة، من ناحية، ولتحقق للمسرحية روحها الملهوية التي تقوم عليها، من ناحية أخرى.

## - ٨ -

والمسرحية غنية بروح الملهة، التي تُبنى، في الغالب الأعم، على الشذوذ في طبائع الشخصيات. فهذه الشخصيات الشاذة، وعلى مدار الحدث المسرحي، إما أنها تصطدم مع الشخصيات الأخرى «الطبيعية» في المسرحية أو أنها تتفق على «الشذوذ» مع مثيلاتها من الشخصيات. فسونيا وغندورة تتفقان على «المثل الأعلى» المتمثل في تمثال حتشبسوت ذات اللحية وسونيا تستغرق في التدريب على جهاز (ساندو) لتقوية عضلاتها، وتمارس «رجولتها» - دائماً - على سوسو وهي تمسك يده وتضغط عليها حتى يصبح متألماً. وهو» يبادلها الموقف بـ «الأنثوية» الدائمة في الكلام والسلوك، مع الإصرار على مناداتها، دائماً، بـ «يا اختي». ثم «خضت» حين يدخل عليه أحمد الحجرة، وخوفه من تهديده، وشكواه له من «الوحدة»، وغيره من حبّ سونيا لمهجة، والحاجة على طلب مراجعة الحسابات في الوقت الذي انشغلت فيه سونيا بمهجة. وتهافت غندورة على أحمد، الذي نمرق أنه يلعب عليها. والحوار الذي يدور بين إقبال ومنيرة - بعد انقلاب سونيا إلى رجل - عما كان «منها» مع إقبال قبل التغيير. وغير ذلك من المواقف الكثيرة، التي يخلق الملهة فيها شذوذ شخصية أو أكثر مشاركة فيها.

ولكن توجد، إلى جانب هذه المواقف، مواقف أخرى تعتمد الملهة فيها على ما يمكن أن نصفه بـ «الملهة التقليدية»، وكان بطلها، في الغالب، «عمّ يومي»، فرائش الجمعية؛ كمفاجأته لأحمد وقد دخل حجرة سونيا متسللاً، أو طلبه «أن يفحصه» ليعرف ما إذا كان صالحاً لسونيا! وارتيابه أمام سونيا وهو يعرف أن أحمد مختبئ،



خلفها، وراء الستارة. وتصوِّره أنَّ غُدورة طليبة؛ فيطلب منها، ليداري موقفه، دواء لزوهر، أو أخطائه في نطق بعض الكلمات.. وغيرها من المواقف التي تتبع، في الغالب، وعلى الرَّغم من تقليدية بعضها، من طبيعة يُّومي نفسه، البسيط في مكر وذكاء، يجمُلانه «فاهماً» - دائماً - لكلِّ ما يدور حوله، لكنَّه يتقابى أحياناً، ويتخايب في أكثر الأحيان!

غير أنَّ المهمَّ في هذه المواقف جميعاً، أو في جلِّها على الأقلَّ، أنَّها لا تتارق طبائع الشَّخصيَّات المتورِّطة فيها، ولا تُقرض عليها، ولا تُخرج بالموقف أبداً عن سياقه الأساسي، ولا تتعلَّه عن التطوُّر المستمرَّ متقدِّماً نحو هدفه النهائي.

وهذا الموقف من الملهاة، يمكن أن نرى أنَّه طبيعيٌّ من باكثير؛ لأنَّه يتَّسق مع موقفه الثقافيِّ بصورة عامَّة، والذي يميل إلى ما يمكن أن نصفه بـ «الجدِّيَّة»، هي تناول قضاياء، وإن تناولها بشكل ملهويِّ، ومن ثمَّ يرفض أن تضع هذه القضايا وسط ركाम من الإسفاف والتَّدني، إذا استسلم لموارض الملهاة اللَّفظيَّة أو الحركيَّة أو غيرها ممَّا يمكن أن يخرج به عن طبائع الشَّخصيَّات أو المواقف أو يعطل الحركة المسرحيَّة.. الخ.

كما أنَّ هذا الموقف من الملهاة يتوافق، كذلك، مع موقفه من قضبيَّة اللَّفة المسرحيَّة، وإصراره، كما أشرنا آنفاً، على الكتابة بـ «اللَّفة الثَّالثة»، المُعْريَّة، وإن كانت لا تغلو من روح اللَّهجة العاميَّة المصريَّة.





## هوامش وتعليقات

- (١) علي أحمد باكثير: الثَّغَا فوضى؛ مكتبة مصر، ١٩٨٠. والإحالات إلى هذه الطَّبعة في المتن.
- (٢) سيمود باكثير - بحد هذا - إلى قضيَّة العلم واستخداماته في واحدة من أنشج مسرحياته، هي مسرحيَّة «هاوست الجديد» (التي لم تُنشر في كتاب، فهما أعلم، حتَّى الآن). راجع منها للكتاب: الشَّخصيَّة الشريرة في الأدب المسرحي: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، ١٩٨٦؛ ص ١٥٠-١٦١، ٢١٢-٢٢٢. ود أحمد شمس الدَّين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري؛ دار الثقافة بالقاهرة ١٩٧٥، الجزء الثَّاني.
- (٣) هُمام، أو في بلاد الأحقاف: مؤسَّسة الصَّبَّان وشركاه، طبعة ١٩٦٥. والإحالات في المتن.





## الأسرة المسلمة في عصر جديد :

### «قطط وفيران»

كانت المرأة في مصر، كما أشرنا في الفصل السابق، قد خرجت إلى الحياة العامة، وأُتيح لها الدخول في كثير من مجالات العلم والعمل التي أُتيحت للرجل، أو أكثرها، على الأقل. ومن هنا فقد أُتيح لها كذلك، الاحتكاك بالحياة العامة، خارج البيت؛ بكل ما يعنيه الاحتكاك، وبكل ما تعنيه الحياة العامة، كذلك. من ثم أصبحت حياة المرأة ممرضة لموامل تأثير جديدة لم تكن في حسابان الحياة الزوجية التقليدية. فقد أصبح على المرأة التي تخرج للمعمل، على سبيل المثال، أن تقتطع من وقت البيت، وفيه الزوج والأولاد، لمصالح العمل خارج البيت. وهي تكسب، بطبيعة الحال، من هذا العمل؛ الأمر الذي يطرح قضية المشاركة في أعباء المنزل. وقد يُتاح لها الممّل أكثر؛ فتقتطع من الوقت أكثر، وتكسب، من ثم، أكثر؛ فتُطرح مشكلة التفاوت في الكسب، وربما في تحمل الأعباء.. الخ. وهكذا، أصبح الوضع الجديد (الذي تغيّرت معه الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، وربما الثقافية والتربوية داخل البيت) يطرح أسئلة ومشكلات جديدة على كل من الزوج والزوجة، بل والحياة الزوجية نفسها، عن طبيعة العلاقات داخل البيت، وعن حقوق كل واحد من

الزَّوجين، وواجباتهما، هي ظلُّ هذه الأوضاع المتغيِّرة.

## - ١ -

هذه الأسئلة/المشكلات، أو بعضها على الأقل، كان موضوع مسرحية باكثير الاجتماعية الثالثة في مصر، الرابعة في إنتاجه: قطط وفيران. تدور أحداث المسرحية في شقة عادل وسامية، اللذين بدأت حياتهما الزوجية في التفتت بعد أن أعطت سامية وقتها كله، تقريباً، للعمل. إنها تعمل في الصباح وفي المساء، سعيده بمرتبها الذي وصل إلى ستين جنهماً، في الوقت الذي وقف فيه مرتب زوجها عند خمسة وعشرين جنهماً لا غير!

وطبعي ألا يستطيع مرتب الزوج أن يقوم بأعباء البيت. لكن سامية ترفض رفضاً باتاً أن تشارك في هذه الأعباء، على الرغم من مرتبها الكبير؛ لأن هذه الأعباء، في رأيها، هي مسئولية الزوج وحده، ولو كان أكثر هذه الأعباء ناتجاً عن خروجها للعمل صباحاً ومساءً!

ماذا يفعل عادل أمام هذا الوضع الذي يجد نفسه فيه؟ يطلقها؟ إن له منها ثلاثة أولاد يخشى على مستقبلهم، فضلاً عن أن للطلاق أعباء مادية لا يستطيع أن يتحملها. أيقظها إذن؟ يبدو أنه لا يجد إلا هذا الحل الذي يسيطر عليه، لكنه يجد، أيضاً، دون تفهذه عقبات لن يستطيع اجتيازها أبداً. غير أنه أعلن رغبته هذه بأن ذبح فرخاً! فكان هذا الإعلان كافياً لأن يجتمع في شقتهم أبوه وأمه ليبجحا حقيقة الوضع. وتصارح الأم ابنتها بأنها - أي الأم نفسها - قد أخطأت حين صوّرت لابنتها ولأبيها - أي أبي سامية - من قبلها أن المال هو المسد الوحيد للمرأة، في حين أنها اكتشفت أن هذا المسد إنما هو بيتها وزوجها وأولادها؛ فإذا حافظت عليهم جميعاً وجدت فيهم، بلا أدنى شك، سمادتها الحقيقية. فتقتنع سامية، وتمطي لزوجها ما عندها من مال يستعين به على توسيع دائرة نشاطه، الذي سيموّد

رعيه، هي النهاية، عليها وعلى بيتها وأولادها.

وهي خطاً آخر، يوازي هذا الخط الأساسي، كان رمزي، صديق عادل، تاجراً غنياً، أخذ يدلل زوجته حتى عودها البذخ والرفخضة. ولما أخذت موارده هي التذسوب، وأراد أن يضيق عليها، هجرته إلى من هو أغنى منه وأقدر على تلبية مطالبها! ويطلقها رمزي، على غير إرادة عادل، الذي كان يريد منه أن يقتلها! ويسمى رمزي إلى الزواج من ابنة خالة سامية؛ فتتوسط له أم سامية في إتمام زواجه من ابنة اختها<sup>(١)</sup>.

## - ٢ -

والمسرحية تقوم، كما هو واضح، على تصوير العلاقات الزوجية المنحرفة. وإذا كانت أسباب الانحراف تتعدّد، بطبيعة الحال، تبعاً لظروف كلّ زوجين وطبيعة كلّ واحد منهما، فإنّ الذي يجمع هذه الحالات جميعاً في المسرحية - ماضيها وحاضرها؛ أعني ما نراه عياناً من الأحداث، أو ما يُحكى على لسان الشخصيات - سبب أساسي، هو انعدام قدرة الزوجين، أحدهما أو كليهما، على التعاون لبناء الحياة الزوجية بناء سليماً، يقوم على التفاهم على أهداف هذه العلاقة، من جهة، ثمّ تحديد دور كلّ طرف من طرفي هذه العلاقة، من جهة أخرى، مع الاستعداد الدائم من كليهما للتضحية وتكران الذات في سبيل مصلحة الجميع، من جهة ثالثة.

هوالة سامية، نقيصة هانم، كانت من ذلك النوع من الزوجات المصيّ على التفاهم والتعاون مع شريك حياتها لا تكتشف هذا ولا تعترف به إلا وهي ترى حياة ابنتها، سامية، توشك على الانهيار بسبب الخطأ نفسه؛ فتقول لسامية، مقارنة بين موقفها الأمّ - وموقف اختها، خالة سامية:

«أجل يا ابنتي، خالكك على حق فيما تقول. لقد كان والدك حين تزوجني، أوجه وأنشط وأبرع من زوج خالكك. ولكنها كانت أعقل مني وأحكم. فتحت دكاناً لزوجها، وأشمرته أن المال ماله؛ فاجتهد في العمل وأخلص حتى صار إلى ما صار إليه. وأراد والدك أن يحذو حذوه، فمنعته مما أراد، وحاول بكل سبيل أن يقنعني فلم أشأ أن أقتنع، واتهمته بالطمع في مالي والاحتيال علي؛ فما لبث أن ركه الهمة؛ فلجأ إلى الشراب، وأدمنه؛ فكان منه ما كان» (ص ١٥٠).

لم تكتشف نفيسة هانم هذا كله، أو قل: لم تعترف به، حتى بعد دمار زوجها وموته مقهوراً؛ إذ ظلت، حتى بعد موته، ترفض الزواج، ليس وفاء لزوجها - بطييمة الحال - ولا حباً في ابنتها منه، بل خوفاً على مالها؛ فكل من يتقدم لها «طامع في مالها»، لا هيها هي نفسها!

وكان طبيعياً أن تنشأ ابنتها، سامية - وقد رأت ما رآته من أمها - على «المبادئ» نفسها: الخوف، بل الرعب من أن يقترب أحد، حتى الزوج من مالها؛ السند الوحيد للمرأة، في رأيها ورأي أمها، هي الحياة والضنن، من ثم، على زوجها بما وهبها الله من مال، يمكن أن يطور به حياته وحياتهم جميعاً، ويمود خيره على الجميع.

وما كان من الممكن لنفيسة هانم أن تقتنع بغير ما في رأسها، بله أن تعترف به، إلا أن تصيبتها، أو تهددها على الأقل، صدمة قوية، أو تكون مدفوعة برغبة قوية، كذلك، أو هما معاً، يمدانها إلى صوابها. فهي، منذ البداية، سيئة الرأي في الرجال جميعاً، الذين لا يرون في المرأة إلا ما معها، وما يمكن أن يحصلوا عليه منها. فهي، في الفصل الأول، تأتي إلى ابنتها لتزرع في نفسها الشك والخوف أو لتؤكدهما، في الحقيقة - من زوجها؛ فالرجال، كلهم، شر، عيونهم، دائماً، على ما في أيدي زوجاتهم، وإلا فكروا في قتلهن! ولا يخلو طلب لرجل، ولو كان ظاهره الخير، من مصلحة وطمع. فهي تنظر إلى طلب الدكتور راضي، والد عادل، لأن يمالجها من مرضها الذي يتسبب في عصبيتها، على أنه طلب مفرض؛ لأن الدكتور راضي، في



رأيها، «خَبَاص» و«خَبِيث» و«زَنِيل»، سمع أيضاً، بل هو يفتح عيادته لممارسة كل ما يُفضَّب الفضيلة والخُلُق!

غير أن نفيسة هانم تجد، أخيراً، ما يُعيدها إلى الطريق السويَّة: صدمة قويَّة، ورغبة لا تقَلَّ قوَّة، هي وقت واحد تقريباً. أمَّا الصدمة فكانت حين عرفت أنَّ عادلاً، وقد وصلت حياته الزوجيَّة إلى طريق مسدودة، قد سيطرت عليه فكرة قتل زوجته؛ أي ابنتها. وأنَّ فكرته توشك أن تخرج من حيز التفكير إلى حيز التنفيذ؛ فبعد أن كانت تتملِّكه في النوم وحده، بدأ يجمع أكبر عدد من أدوات القتل؛ مسكناً وموسى كبيرة للحلاقة. أكثر من هذا أنَّه ذبح «فرخة» تدريباً لنفسه على القتل! حينئذٍ عرفت نفيسة هانم أنَّ حياة ابنتها الزوجيَّة ليست وحدها المهْدَّة، بل حياة سامية نفسها هي التي يُخشى عليها. وما هذا كلُّه إلَّا بسبب ما رَيتُها عليه من الحرص، بل البخل، ولو على زوجها وأولادها.

ثمَّ كان بقاؤها مع ابنتها لحمايتها من زوجها، وبقاء الدكتور راضي لحماية ابنه من نفسه، فرصة لتعرف نفيسة هانم الدكتور راضي عن قرب وعلى حقيقته، وتعرف تضعياتها في سبيل تربية ابنه وضمان استقرار حياته وسعادته، والتي لم تقف عند حدٍّ: بداية من المال، الذي لم يبخل عليه بشيء منه أبداً - حتَّى أنَّه على اعتماد لأن يبيع أرضه التي يحبُّها - وليس انتهاءً بوقته وعمله. إزاء هذه الشخصيّة المدهشة للدكتور راضي، لا تملك نفيسة هانم نفسها أن تحبَّه، خصوصاً وأنَّه اعترف لها، أيضاً، بحبِّه لها؛ فخافت نفيسة أن يضيع منها وقد أصبح ما بقي من حياتها متعلّقاً به!

اجتمع على نفيسة هانم، إذن، هذا الخوف الشديد على ابنتها، وهذه الرُّغبة القويَّة في الارتباط بالدكتور راضي - أو قلَّ: هي إدراك ما بقي من حياتها - بعد أن عرفت حقيقته. دفنها هذا كلُّه إلى أن تراجع نفسها، وتراجع لا المبادئ التي رَيت عليها ابنتها وحسب، بل تراجع حياتها كلها؛ من بدايتها مع زوجها، الذي خذَلته

فمات مقهوراً، وقارنت موقفها من زوجها بموقف أختها من زوجها، ثم الموقفين بموقف ابنتها من زوجها، الذي يقاوم الهزيمة يائساً، ويوشك - في يأسه - أن يحطم كل شيء: زوجته، ونفسه، وأباه، وحماته، وأولاده! أمام هذا كله لم تملك نفيسة هائم نفسها عن الاعتراف الذي سيخلصها هي من وقر ما ارتكبت في حق نفسها أولاً، ثم في حق زوجها وابنتها، وسعيد إلى ابنتها رشدتها؛ فتستقيم حياتها؛ فتعترف بأن أختها كانت على حق إذ بنت زوجها ومستقبل ابنائها، وأنها هي كانت على الباطل حين تخطت عن زوجها فدمرت حياته، ثم كانت على وشك أن تدمر حياة ابنتها مع زوجها وأولادها.

### - ٣ -

أما الابنة، سامية (لاحظ المتخفية في الاسم؛ فهي بعد التحول يتوقع أن تكون اسماً على مسمى؛ أما قبل ذلك فلم يكن لها من اسمها نصيب)، فعلى الرغم من أنها مثل حي على هذا النوع من الزوجات الأنانيات، فإنها كانت ضحية بقدر ما كانت جلاّداً. فقد كانت ضحية لتربية أمها لها، وما نشأتها عليه. فقد ظلت الأم تصب في أذني ابنتها حكايات طويلة عن مطامع أبيها في مالها، حتى تركت في رأس سامية - على الرغم من حبها لأبيها - صورة منحرفة عن هذا الأب، ومن ثم عن الرجال جميعاً، بوصفهم شرهين، ظالمين فيما في أيدي نسايتهم، حتى أن سامية كانت تتمنى لو كان أبوها غير ذلك؛ فكانت النتيجة الطبيعية أن ينعكس هذا كله في سلوكها شراً إلى جمع المال، من جهة، وضناً به على أقرب الناس إليها: زوجها وأولادها، بل حتى نفسها، من جهة أخرى.

لكن سامية تحولت، بعد الزواج، إلى جلاّد لزوجها وأولادها. فمع ما كانت تتميز به سامية من الشر والبخل - أو بسببهما - كانت تتقل كاهل زوجها بمطالب ليس في قدرته تحقيقها، كما تحمله نتائج أفعال لم يكن هو سبباً فيها، بل ربما كانت هي

نفسها السَّبب فيها. فتكالِها على العمل ليلاً ونهاراً يكون، بطبيعة الحال، على حساب مسؤوليتها الأساسية في رعاية الزَّوج والأولاد؛ فتلقى المسؤولية على خادمة يدفع لها الزَّوج؛ فإذا ذهبت الخادمة - لسوء معاملة سامية لها - أرسلت الأولاد إلى أمِّها، ثم طلبت من زوجها أن يدفع لأمِّها أضعاف ما كان يدفعه إلى الخادمة! وهي تتمسك - في الأحوال جميعاً - بأنَّ مسؤوليات البيت كُلِّها واجبة على الزَّوج؛ أمَّا مسؤولياتها هي فلم تسأل نفسها عنها أبداً!

وهي - في زهوها بوضعها الوظيفي والمالي - تنكر كلَّ فضل لزوجها عليها، وتضحيات من أجلها، فهي لا تذكر له - وهي تكسُ أموالها في البنك، وهو يمدُّ يده لأبيه فلا تهتزُّ! أنه ضَعَى بترقياته في العمل؛ لأنَّ شرطها كان أن ينتقل إلى العمل خارج القاهرة، حتَّى لا يتركها تتعمَّل مسؤوليَّة الأولاد وحدها. كما نسيت له أنه ساعدها بماله على الالتحاق بالمدارس اللَّيلية لتتعلَّم مهارات ساعدتها على التَّرقِّي في عملها، والحصول، من ثمَّ، على أعمال إضافية، مع الزَّيادة في المرتب، بطبيعة الحال، في الوقت الَّذي ظلَّ هو فيه أسيراً لوظيفته الصَّغيرة بمرتبتها الضَّعيف، يتلقَّى لومها الدَّائم على كسله وتراخيه و«خبثته»!

كان دافع سامية الأوَّل إلى هذا الجري المحموم وراء المال خوفها من المستقبل، وأمامها صورة أمِّها، التي كانت، كما صوَّرت الأمُّ نفسها، «ضحيَّة» لطمع أبيها، ثم هاهو مات وتركها مع ابنتها بلا عائل؛ فكيف كان يمكنها أن تعيش وتُربِّي ابنتها لو أنَّها اطاعت اطماع الأب وسلَّمته أموالها؟!

غير أنَّ هذا الجري وهذا الخوف تحوَّلا إلى حركة محمومة تدوس في طريقها كلَّ شيء - ولو كان الزَّوج والأولاد - وكلُّ قيمة - ولو كانت قيمة المودة والرَّحمة بين الزوجين، بل ولو كانت قيمة الأمومة نفسها! حتَّى هانت في نظرها، ومن ثمَّ في سلوكها، كلُّ الرُّوابط، وأخذت «توزَّع» بخلها على الجميع: من والد زوجها، بعد الزَّوج نفسه والأولاد، إلى أمِّها، دون أن تستثني - للأمانة! - نفسها! (راجع الفصل الأوَّل

ص ٤٠ - ٤٧، والثاني ص ١١٠ - ١١٢). ولم تكف ببيخلها، بل كان طليعياً أن يؤدي بها حرصها - كما أشرنا - إلى إهمالها لكلّ مسؤولياتها العائلية، اعتماداً على الخادمة أو أمّها في رعاية أولادها، وعلى «الثّلاجة» في رعاية زوجها!

وكما كانت الأمّ، نفيسة هانم، في حاجة إلى صدمة قويّة ورغبة لا تقبل قوّة لتستعيد رشدّها، كانت الابنة، سامية، في حاجة إليهما كذلك «لتشفى» من هذا الحرص الذي يوشك أن يدمّر حياتها.

وقد جاءت هذه الصّدمة من ناحية عادل. فقد كانت، دائماً، مطمئنة إلى حبّه لها، حتّى تقول لأُمّها: «يخيّل إليّ أنّه يحبّني حبّاً عظيماً» (ص ٤٦). بل إنّها كانت مطمئنة إلى أنّه لا يطلب حتّى الطّلاق، وهو أقرب ما يطلبه الزّوج حين يضيق بزوجته!

لكنّ سلوك عادل، أخذ، كما أشرنا آنفاً، يتغيّر؛ فأصبحت تلميحاته إلى القتل مستمرة، وأخذ يجمع أدوات القتل، بل أخذ يدرب نفسه عليه! ثمّ كانت مخاوف أمّها ووالد عادل، اللّذين حملا تهديدات عادل على محمل الجدّ؛ فانقلبا للإقامة معهم ليعمياهما ممّا يمكن أن يصيرا إليه. بدأ هذا كلّه يجعل جو البيت متوتّراً، ويزعزع موقف سامية في اطمئنّانها من ناحية عادل، حبّه وسليّته؛ فتقول لأُمّها: «إنّك ستجعليني أخاف منه يا ماما من غير داع...» (ص ٤٧). وهي تعلم أنّ «من غير داع»، هنا، غير صحيحة؛ فإذا كان حبّ عادل لها - وهو موجود وقويّ - وحبّه للأطفال، يمتعانه من طلاقها، فهما لا يمتعانه من قتلها، بل ربّما كانا هما اللّذان يدفعانه إلى هذا التّفكير في قتلها! وكانت هذه الصّدمة.

أمّا الرّغبة القويّة التي تحقّقت لسامية خلال هذه الأزمة فكانت في اعتراف أمّها بأنّها (أي الأمّ) كانت السّبب الرّئيس في الكارثة التي حاقت بزوجها (والد سامية) بحرصها على مالها وضنّها عليه في محنته بالمساعدة والعون، مع قدرتها عليهما. لقد كانت سامية، على الرّغم من إلحاح أمّها المستمرّ في انتقاد «طمع»

أييها، تكن لأبيها - الذي لم تره؛ فقد ولدت بعد وفاته، كما سنرى حالاً - حباً عميقاً؛ فكانت دائمة الدفاع عنه في مواجهة اتهامات أمها، لا تتوقف إلا أن يعيها هذا الدفاع، أو أن تشعر بأن دفاعها يجرح أمها جرحاً بليفاً. وكثيراً ما كانت سامية تمبر عن ملها، بل ضيقها، من كثرة هجوم أمها على أبيها: «عارفة يا ماما - سمعتُ ذلك مراراً منك» (ص ٤٤). غير أن الأم لم تكف أبداً، حتى الأزمة الأخيرة، عن هذا الهجوم، متذرعة بنصح ابنتها وتبصيرها: «لنتمطي وتنقي شر هؤلاء الرجال». بل هي تحكي لابنتها كيف حاول أبوها أن يقتلها، مع أنه اعترف بأنه كان يحبها فتأخذ سامية، لضيقها من الموقف، في إغاطة أمها، قائلة لها إن هذا الاعتراف من الأب بأنه يحبها، كان اعترافاً كاذباً، وأنه إنما فعل ذلك «ليخفف المقوية عن نفسه»، ثم إنه فعل ذلك لأنه لم يكن له منها أولاد، ولم ير ابنته، التي لم تكن قد ولدت بعد، وربما لو كان رآها لتغير كثيراً. بل إن سامية كانت تصرخ، أحياناً، في وجه أمها: «أرجوك، أنا لا أسمع لك أن تذكرني والذي بسوء بعد الآن» (ص ١٤٩).

غير أن الأم - في الحقيقة - كانت على وشك أن تمترف لابنتها بغطئها الذي أودى بسعادتها، ودمر حياتها وحياة زوجها، وكان على وشك أن يدمر حياة ابنتها، بعد أن دمر سعادتها. وقد اعترفت الأم بهذا الخطأ فعلاً؛ فكان لهذا الاعتراف مفعول «السحر» على سامية.

لقد أصبحت سامية، بعد هذا الاعتراف الذي تمنته من قلبها طويلاً، وهذه الصدمة التي ما خطرت لها يوماً على بال، مستعدة لأن تناقش «مسلماتها» التي تربت وعاشت حياتها حتى الآن عليها؛ فتنازلت لزوجها عن أموالها في البنك لتمكته من تغيير حياته بمشاركة رمزي في دكانه، دون حاجة لبيع أرض أبيه.

#### - ٤ -

أما الحالة الثالثة في المسرحية - بعد حالة نفيسة هانم، وحالة ابنتها سامية -

فهي حالة رمزي وزوجته إحسان. فقد تزوجت إحسان من رمزي - فيما يبدو - طمعاً في ثروته، وضماناً لحياة البذخ التي كانت تلمع فيها. ولم يخلها رمزي في بداية حياتهما الزوجية؛ فقد كانت تجارته رائجة، تدّر عليه دخلاً محترماً، وأومهما، من أول يوم لزوجهما، أنه مليونير، وعاملها على هذا الأساس؛ فعونها على «البذخ والفخفة»، حتى صارت، كما يقول له عادل: «لا تتذوق الشاي إلا في جروني أو سميراميس، ولا تستطيب الغداء أو العشاء إلا في ميناهامس أو هيلتون، ولا ترتدي الفستان ما لم تكن أجرة تفصيله عشرين جنيهاً فأكثر». صحيح أم لا؟..

والحياة الزوجية لا تقوم أبداً على هذا النحو من السرف والسفاهة الذي كانت تعيش عليه إحسان. ثم إن الحياة الزوجية لا تقوم في الأماكن العامة، بما يعنيه التردد الدائم على هذه الأماكن من انفعالات في السكوك، وتنفصل من المسؤولية: مسؤولية إقامة بيت وأسرّة وحياة عائلية هادئة لزوجين متفاهمين، متساندين. وقد وضع عادل أصبعه على الجرح حين قال له: «كنتَ تعاشرها كأنها خلية تقضي معها فترة تطول أو تقصر، لا زوجة تعيش معك طول العمر» (ص ٦٠).

ولم يكن غريباً ولا مفاجئاً، وسط هذا الجو المغلوط من ريقّة المسؤولية، ألا يُرزق الزوجان أولاداً؛ لأن وجود الأطفال يعني، دائماً، حياة مستقرة، وتضحية من أبوين، أو أحدهما على الأقل، تقتضيها مسؤولية تربية الأولاد والحفاظ عليهم. وهذا كله لم يتحقق منه شيء لرمزي وإحسان؛ لأن وجود الأطفال كان سيموقهما عن ممارسة هذا اللون من الحياة الذي رضى به - إن اختياراً، في حالة إحسان، أو قهراً واستهتاراً، في حالة رمزي - وكأنه الحياة الطبيعية!

ولهذا، أيضاً، لم يكن غريباً ولا مفاجئاً أن تغفل إحسان من «قبضة» رمزي بمجرد ظهور بوادر العجز في قدرة رمزي على الاستمرار في تحمل ممارسة زوجته لهذا اللون من الحياة، بعد أن بدأت قدراته المادية تكلّ عن الوفاء بطلباتها التي لا تنتهي؛ أولاً، لإسرافها الشديد فيما تطلب، وثانياً، لمشاكل صادفته في

تجارته، حتّى أوشك على الدمار الماديّ. ولم يكن ردّ فعلها ردّ فعل الزوجة الوفية التي تتحمل الحياة مع زوجها عسراً ويسراً - كلّ امرأة مسئولة - بل تركته لترتمي بين يدي مَنْ هو أكثر قدرة على الوفاء بتطلّعاتها وإسرافها - وهو ما غداه رمزي نفسه - فطلّقها.

ولم يكن لهذا المرض، مرض التباهي والتفاخر والإسراف، من شفاء عند باكثير؛ لأنّ مقومات الحياة الطّبيعية، ومن ثمّ مقومات الشّفاء، لم تكن موجودة أصلاً بين الزوجين. فقد تزوّج رمزي من إحسان وهو يعرف «مرضها»، ورضيه فيها، بل غداه عندها، متصوّراً أنّه لن يكلّ بطلّباتها أبداً. أمّا إحسان، فلم تتحمل مسئولية أبداً، ولم يعوّدها رمزي هذا، بل استسلم، كما أشرنا، لكلّ طلباتها، سعيّداً بتحقيقها لها. ولهذا، فقد كان الحلّ الوحيد الصّالح لها هو التّخلّص منها؛ لأنّ «هدايتها» إلى الطّريق المستقيم كانت صعبة، إن لم تكن مستحيلة؛ فطلّقها رمزي، وسافرت هي مع خطيبها الجديد تاركة مصر كلّها، إلى لبنان.

والصدمة التي أصابت رمزي بطلاق زوجته، بمدّ تغليبها عنه في محنته، والتي كان يحبّها، جعلته يتخبّط في قراراته. فهو يريد أن يتزوّج من قمر، ابنة خالة سامية، ويسافر بها - بثمن دكانه الذي سيبيعه إلى سامية - إلى لبنان؛ «ليفيّظ»، بالزّواج والمنفر، سامية وخطيبها! لكنّ أهل قمر يرفضون هذا الزّواج، ثمّ يعلّقونه؛ فالزّواج لا يمكن أن يقوم على مجرد أن تكون الزّوجة سلاحاً يكايد به الزّوج زوجته السابقة، فضلاً عمّا في هذا الموقف من دلالة على أنّ رمزي ما يزال يحبّ إحسان، ويتخذ قراراته مستحضراً مشاعرها، إيجابية كانت أو سلبية. وقبل هذا كلّ، ويمده، فلا يمكن أن يبدأ زواج صحيح على تدمير الزّوج المنتظر لنفسه، بتدمير رأسماله الذي يعيش عليه، أو الذي يمكن أن يبدأ به حياة جديدة.

ولم يكن ثمة من سبيل لإعادة الأمور إلى نصابها الصّحيح في حياة رمزي، بل وفي حياة الجميع من حوله، بمدّ تعمّد الأمور على النّحو الذي أشرنا إليه، إلّا

بتدخلُ القدر نفسه. فقد وصلت إلى رمزي برقيّة من لبنان تخبره بموت إحسان وخطيبها في حادث. عندها يبدأ رمزي في استعادة توازنه؛ هـ «يشفى» من حبّ إحسان، ويتفق مع عادل على مشاركته في تجارته، بعد أن أعاد اعتراف نفيسة هانم، ثم عودة سامية إلى جادة الصواب، الوضع إلى طبيعته في بيت عادل، وفي حياة نفيسة هانم نفسها، بزواجها من والد عادل.

إنّ المشكلة المشتركة بين هذه الزوجات الثلاث - كما رأينا - تكمن في أنّ العطاء فيها كان من جانب واحد دائماً، وكان الأخذ، من ثمّ، من جانب واحد، دائماً، كذلك. ولا يمكن أن تقوم حياة زوجيّة ناجحة على هذا التّركيب المعجب؛ فالحياة الزوجيّة «شركة» بين الزوجين، تقوم على التّفاهم والتّعاون والمحبة، وإذا كان لكلّ طرف من الطرفين في هذه العلاقة طبيعته الخاصّة، وقدراته، المادّيّة والنّفسميّة؛ فلا بدّ أن يستجيب كلّ من الطرفين فيها لطبيعة شريكه، وظروفه المتغيرة، ويقدرها، بقدر ما يحافظ على خصوصيّة هو الذاتيّة ويتمسك بها؛ فيشارك، بهذا، في العطاء بقدر مشاركته في الأخذ، ويقوم بواجبه كما يطالب بحقه، بل ربّما قبل أن يطالب بحقه! إذ لا يستطيع جانب واحد، مهما بلغت قدراته وحيّة للطرف الآخر، أن يعطي دائماً، دون أن يأخذ شيئاً على الإطلاق! وحين يحدث هذا، فإنّ طبيعة الحياة تتغيّر، وطبيعة الطّاقة الإنسانيّة أنّها محدودة؛ فإذا تغيّرت ظروف الحياة التي يمسّرت العطاء، أو نفدت القدرة على العطاء أو حتّى كلّت (ولابدّ أن تكلّ!); فلا مفرّ من الحرمان، وعندها تحدث الكارثة - كارثة الفراق أو الطّلاق.

لقد أعطى كلّ من عادل ورمزي بقدر ما يستطيعان، ودون أن يطلبوا لعطائهما مقابلاً، حتّى إذا نفدت قدرتهما على العطاء والتّضحية، التفتا إلى من بجانبهما، فلم يجدوا عوناً أو مساعدة أو حتّى تقديرًا لما أعطيا. عندها استسلم رمزي وطلق زوجته، ربّما لافتقاره بأنّ عطائه غير المحدود كان خطأ من البداية، ولأنّه ليس بينه وبين زوجته ما يربطهما خارج هذه العلاقة الفريية - علاقة «الموّل» لتطلّعات



زوجته لـ فحبه لها كان، دائماً، من طرف واحد: أمّا حبّها هي فكان، دائماً كذلك، للمال الذي يتيح لها أن تفعل ما تشاء وقتما تشاء! أمّا عادل؛ فقد كأن أمامه ما يدافع عنه: حبه لزوجته، وحبّ زوجته له، كذلك، ثمّ حبه لأولاده؛ فكان لا بدّ أن يقاوم حتّى تستقيم الأمور.

## - 5 -

وإذا كان رمزي يلقي اللوم كلّ على رمزي في إفساد إحسان، زوجة رمزي؛ لأنّه كان يعاملها معاملة «خليلة ليلة، لا زوجة عُمر»، فإنّ عادل نفسه لا يخلو من لوم على موقفه من زوجته وموقف زوجته منه. فقد أعطى عادل لزوجته الكثير، ودون مقابل يذكر، هو الآخر؛ فأتاح لها الفرصة كاملة للعمل، ثمّ للتدريب من أجل مزيد من العمل والتّرقّي، ومزيد من الكسب، حتّى أنفق آخر مليم ورثه عن أمّه، وبدأ يمدّ يده لأبيه، بل أوشك أن يضطرّ أباه لبيع أرضه ليساعده على بدء حياة جديدة. وهي الوقت نفسه، لم يحاول أن يوقف سامية عند حدودها التي ينبغي ألاّ تتعدّاها هي الحركة والطّموح، أو يدفعها إلى أن تخلق، على الأقلّ، توازناً بين حقوقها خارج البيت وواجباتها داخله؛ أي واجباتها تجاه زوجها وأولادها.

وقد آخر عادل مواجهته لزوجته خمس سنوات كاملة، هي عُمر زواجهما، بعد أن فاض به الكيل. فقد سكت عادل على الميش ساكناً، سلبياً، بل راضياً، في كثير من الأحيان، عن سلوك زوجته، أو هو، على الأقلّ، لم يبدِ برماً أو اعتراضاً على ما تعمل. لكنّه في النهاية، وكما كان لا بدّ أن يتوقّع، كلّ عن حمل هذا كلّ؛ فكانت المواجهة. وهو حين اختار المواجهة، لجأ إلى أكثر صور هذه المواجهة تطرفاً: القتل، أو التّهديد به، على الأقلّ. هذه الصّورة العنيفة للمواجهة تدلّ - على عكس ما قد يبدو من ظاهرها - على منتهى الضّعف في بناء الشّخصيّة. ذلك أنّ الشّخصيّة القويّة، القادرة على حسم المشكلات - الزوجيّة وغيرها - عن طريق إيجابيّ، لا تضع

القتل مكان التفاهم أو حتى مكان البتر الهادئ، الواثق لأسباب المشكلة التي تعاني منها.

إن عادل يستبعد كل أسباب حل المشكلة في هدوء، وإن كان في حسم كذلك. وأول هذه الحلول وأقربها هو التفاهم، لكن سبيله بينهما مقطوعة، والعلاقة بينهما هي علاقة استنفار دائم؛ فأحدهما لا يطبق للأخر كلاماً؛ هي تسخر، دائماً، من كسله وانعدام طموحه، وهو دائم الصياح والتهديد. ويكون الاحتمال الثاني، المعقول، هو الطلاق. لكن عادل يستحضر دائماً كل المقبات الكثيلة بجملته مستحيلاً؛ فهو يذكر الأولاد وما يكون عليه حالهم بعد انفصال والديهم، ثم ما ينبغي أن يدفعه من المؤخر والتفقة ونفقة الأولاد.. الخ، وهو لا يملك من هذا كله شيئاً فلا يبقى أمامه، إذن، إلا الحل الوحيد «المعقول» وممكن التنفيذ (1)، وهو القتل!

غير أنه «حل» لن يحدث أبداً، بطبيعة الحال؛ لأن الذي يجد هذه الحجج كلها لكي لا يطلق زوجته، لا بد وأجد ما هو أكثر منها وأوجّه لمدم قتلها، مهما هدد وتوعّد! فهو يضع الأولاد أمام عينيه: كيف يكون حالهم بعد مقتل أمهم، وسجن أبيهم، ثم إعدامه؟ وكيف يكون حال أبيه، الذي أحبه وضجى من أجله؟ أيكون جزاؤه منه أن يقضي على سمعته، وهو الطبيب الناجح؟ وهو يذكر السجن الذي سيكون قبل الإعدام، وما فيه من قذارة لا يستطيع احتمالها، والروماتيزم الذي ستهيجه رطوبة السجن، ويذكر الناس وما سيتقوكونه عنه، حتى لتضيع الحكمة التي يرمي إليها من وراء فعلته؛ فهو يريد أن يضرب مثلاً للأزواج، وعبرة للزوجات «اللاتيات يرين الأزواج استغلالاً بشماً للزوج؛ يأكلن ماله، ويمتصصن صحته، ويستجبنه الأطفال». أكثر من هذا إنه يذكر لزوجته نفسها - التي يريد قتلها - أنها «على ما فيها من المادّة البغيضة، والجشع الكليبي، ودناءة النفس، وجمود الماطفة، وخمود الروح» (إلى هذا الحد بلغت «كراهيته» لها (2))، لكنّها، مع هذا كله، وبالرغم منه، «شريفة»، و«شرفها»، لاشك، نقطة في صالحها تمنع - مع غيرها من أسباب

عادل الكثيرة المعطلة - من قتلها، أو تجمله، على الأقل، يتردد طويلاً في قتلها.

إن هذا كله إن دلَّ على شيء، فإنما يدلُّ، لا على تردد عادل في تنفيذ فكرة قتل زوجته فحسب، بل على أنَّ عادل لم يكن جاداً حقيقة في تبني الفكرة. لا نغني، بطبيعة الحال، أنه كان كاذباً في الجهر بها، بل نغني أنه لم يكن يقصد من ورائها - ودون وعي منه - إلا التهديد، الذي رمى من ورائه، كذلك، إلى تدخل الآخرين لحل المشكلة فالحقيقة هي أنَّ عادل لا يملك أي طاقة تُذكر للقتل. والدليل على ذلك أنه حين يذبح «فرخة» للتدريب على القتل - كما يقول - يستفد هذا الذبح طاقته للقتل جميعاً ليصبح بعد هذا الذبح شديد الرقة في عواطفه تجاه زوجته، حتى لكان «الفرخة» اقتدتها، كما يقول رمزي في عفوية صادقة. إذ نجده، بعد إتمام عملية «الذبح»، يقف أمام صورتها ليلة الزفاف ليناجيها، قائلاً:

«سامية! سامية! أصبحت اليوم، كما كنت من قبل، ملاكي الجميل الكامل. ذهب عنك شعك وحرسك وما يتصل بهما من عيوب، وبقيت لك أعظم فضيلة تلقين بها وجه الله، ألا وهي الشرف. سامعيني يا حبيبتي، واسمعي لي أن أطبع على جبينك الطاهر قبلي الأخرية» (ص ٨٨)

بل هو قبل هذا، يتمنى لو أنَّ سامية كانت خائنة؛ «إذن لأقدمت على قتلها دون تردد، وإن لتخلصت من هذا العذاب الذي أعانيه» (ص ١١).

والطريف أنَّ عادل يحترُ صديقه رمزي من أن يكون كـ «هاملت» - الذي لا يعرفه رمزي، ولم يسمع به - والذي كان «عيبه الأساسي، بإجماع النقاد، أنه يفهم كل شيء»، ويعرف كل شيء، ولكنه لا يستطيع أن يُقدم على عمل حاسم» (ص ١٦). ولما يطمئنه رمزي بقوله: «كيف أكون مثله وأنا لا أعرفه؟»، يعرف عادل (وقد حُسن المنطق قبله) أنه إنما كان يحترُ نفسه، لا صديقه، من أن يكون طويل التردد كهاملت. فهو يخاطب نفسه، بعد خروج رمزي، قائلاً:

عادل: (يردُّ لنفسه) كيف أكون مثله وأنا لا أعرفه؟ يظهر أنه (يعني رمزي) على

حق. يظهر أن قراءة هاملت تُعدي القارئ بالداء الذي فيه، ولاسيما من عنده استعداد طبيعي للمدوى. غير أن الشاعر يقول: عرفت الشر لا للشر لكن لتوقيه ومن لا يعرف الشر من الناس يقع فيه

تُرى أي الرأيين هو الصحيح؟ (ص ١٧)

والشر - في رأي عادل، هنا - لا يعني غير تردد هاملت، الذي يفترض أن المعرفة به تجعل العارف بمنجى عن الوقوع فيه. غير أن حديث عادل عن «العدوى» بهاملت، والاستعداد الطبيعي لها، ثم عدم قطعه بأي الرأيين أصبح (أن المعرفة بالداء تُعدي، أو أن المعرفة به تقي منه) إشارة جديدة إلى أنه لن يرتكب مع زوجته مكروهاً، وأنه واقع، منذ البداية، في تردد هاملت، الذي يحذر صديقه من الوقوع فيه!

## - ٦ -

والإشارة إلى هاملت، على لسان عادل هنا، تلعب أكثر من دور في وقت واحد؛ فهي من جهة - تربط بين الشخصيتين في طبيعتهما، سواء في كونهما مثقفين، وكونهما رقيقين المشاعر، حساسين، ثم في كونهما - في المحصلة النهائية - مترددين أمام الفعل العنيف الباتر. وإذا كان عادل قد نفى كل فعل آخر قد يكون متحضرأ أو أقل عنفاً، حتى الطلاق، ولم يبق لنفسه إلا أكثر الأفعال عنفاً ودموية، فلكي يتيح لنفسه أوسع مجال ممكن للتردد. وهي مفارقة تظهر في سلوكه وكلامه بوضوح. من ذلك، مثلاً، تحذيره لرمزي، أولاً، من «المرحان»، الذي يراه «أقبح داء» يصاب به رجل في القرن العشرين. لقد عرف المتنبئ ذلك حين يقول:

إذا كنت ذا رأي فكن ذا عزيمة فإن فساد الرأي أن تتردداً (ص ١٦)

ثم هو يحذر، ثانياً، من التردد، كما رأينا هنا، في الحقيقة، يحذر نفسه

أكثر من تحذيره لصاحبه (راجع الفقرة المتأخرة). ولعلّ المشهد الذي يحاور فيه عادل نفسه - من ص ٧٤ إلى ص ٧٦ - والذي سيكون مقدّمة للفعل «الغني» - ذبح «الفرخة» - شاهد على هذا. فعادل، في بدايته، متردّد - في قتل زوجته - بين القتل بالمسدس أو بالبندقية أو بالسكين، مع علمه أنّه «... لا فرق بين طريقة وطريقة، ولا بين سلاح وسلاح، كلّ شيء تستطيع أن تقتل به إذا عقدت النية وصدقت المزم». المزم هو الذي يقتل لا السكين ولا البندقية، (ص ٧٥). لكنّه لا يلبث أن يعود إلى «تمحركاته»، التي أشرنا إليها، عن شهور المتجنّ المتأخرة على الإعدام، وسمعة أبيه... إلى آخر ما تحجّج به ليعمل إرادته عن التنفيذ، ويموق حركته عن الاندفاع إلى الأمام. لكنّه - على آية حال - يُقدّم أخيراً على فعل غني، هو قتل «الفرخة»، تدريباً لنفسه على قتل زوجته، أو هذا ما كان يتصوره. غير أنّه يكشف في أعقاب هذه اللحظة مباشرة؛ لحظة الانتصار على الضعف والتردّد، كما تصوّر وتصورنا معه - عن ضعفه النفسي الذي لا يحتمل هذا الفعل الغني، ولا أن يفعل فعلاً غنياً آخر. فهو يشكو، في هذه اللحظة، الدوار، وأنّ الأرض تمهد به، والدنيا تظلم في عينيه! فإذا وقعت عينه، في اللحظة نفسها كذلك، على صورته مع سامية ليلة زفافهما ناجاها من نسي كلّ شيء يسي، وتذكّر، فقط، تاج العفة والشرف الذي يزين رأسها!

ويعيدنا مشهد «الفرخة» التي يذبحها عادل للمتصمّن إلى هاملت من جديد؛ فهو، هنا - كهاملت أيضاً - يوجّه سلاحه إلى غير عدوّه؛ إذ يقتل هاملت بولونيوس بدلاً من كلوديوس في حجرة أمّه (٢)؛ فكلاهما يستهلك جانباً من طاقته - أو طاقته كلّها، ربّما - على الفعل الغني الذي ينويه من غير طائل، من جهة، ويقوّي شكّه وتردّده إزاء ما هو مقبّل عليه، من جهة أخرى. بل إنّ عادل يختبئ خلف الستارة - أواخر الفصل الثالث - وقد أشرع مسدّسه، هامّاً بإطلاق النّار على سامية عدّة مرّات - أثناء تناولها عليه في نقاشها مع أمّها - لكنّه لا يفعل! معيذاً إلى الأذهان مشهد

انفراد هاملت بعته في قاعة الصلابة، لكنه لا يقدم على قتله في هذا المكان - حتى لا يرسله إلى النعيم!

وتلعب الإشارة إلى هاملت، من جهة ثانية، دوراً تنفيسياً في جو المسرحية؛ إذ تجعل المتلقي يكاد يوقن أن عادل ليس جاداً في تهديده لزوجته بالقتل، أو هو، في الحقيقة، قد يكون جاداً، لكنه غير قادر - نفسياً وعقلياً - على تنفيذ هذا التهديد؛ فتهديداته لا تعدو أن تكون «تهديدات»، تدخل في باب «العصبية» في الملوك أكثر من دخولها - بل هي لا تدخل على الإطلاق، في الحقيقة - في باب «الإجرام» أو الشر. ومن ثم فإن أثرها «الترويعي» الملهوي أشد من تأثيرها المأسوي الضاعط.

#### - ٧ -

المتلقي يكون - خلال هذا كله - خالي الذهن، بطبيعة الحال، من هذه التحليلات التي أشرنا إليها، ومن ثم فإن أفعاله يكون من خلال تفاعله مع الشخصيات، في كل موقف من مواقف المسرحية، انفعالاً ملهويّاً في الغالب. وبالكثير، كما أشرنا غير مرة في هذا البحث، يعتمد في بناء الملهاة على المواقف المسرحية، من ناحية، والطبائع والمواقف المتناقضة للشخصيات، من ناحية أخرى، أكثر من اعتماده على أي ألوان ملهوية أخرى. وهو يستند، في هذا كله، إلى معرفة واسعة ودقيقة بلم النفس، كان لها آثار بعيدة في مسرحه عامة<sup>(٣)</sup>، وفي هذه المسرحية - كما رأينا - خاصة.

فالملهاة تتبع أساساً، عند الكثير، من التناقض داخل كل شخصية على حدة - بين ما تريد، وما تستطيع عمله، مثلاً - أو بين طبائع الشخصيات المختلفة أو أهدافها، في الموقف الواحد.

فالتناقض الذي نراه، مثلاً، بين عادل - في عصبية الظاهرة، وانفعاله الحاد، وتأثيره على الزوجات عامة وزوجته خاصة - ورمزي، بهدوء أعصابه، واستملاحه

لقدومه، ثم اعترافه بخطئه، من ناحية، وحبّه للحياة من ناحية أخرى. ويشدّ هذا التناقض - كأشدّ ما يكون - حين يمرض عليه عادل فكرة القتل، التي لم تطرأ له على بال؛ فيرتاع، ويحاول عادل أن يقتنعه بأن ارتياعه هذا دليل على أنّ الفكرة موجودة في رأسه، ولكنّ خوفه هو الذي يمنعه من التنفيذ؛ ثم يعاول عادل أن يعبر رمزي مسنّمه؛ فيهرب رمزي من أمامه!

وهناك التناقض بين عادل - أيضاً - وزوجته سامية. فالزوج ممثّل حنفاً على تبادل الأدوار بينه وبين زوجته: فهي تخرج من البيت في الصباح وفي المساء، ويملاّ العمل وقتها كلّ، وتكسب أضعاف ما يكسب، وتكسّ أموالها في البنوك... الخ، ثمّ تصرّ - في الوقت نفسه - على أن تحمّله أعباء البيت كلّها؛ فتضطرّه إلى أن يمدّ يده لأبيه، بعد أن باع ميراثه من أمّه كلّ، ليسدّ الفجوة بين مرتّبته الضميف والمصروفات الكثيرة التي هي سبب فيها، وترفض، مع هذا، أن تشارك فيها.

وعادل يصرّ، مع هذا كلّ، أو بالرّغم منه، على أن يلعب دور رجل البيت الوحيد كاملاً؛ فهو متمسك بأن كلّ ما يخصّ البيت والأولاد وحتىّ ما يخصّ الزوجة نفسها هو مسؤوليّة وحده، حفاظاً على رجولته وكرامته أمام زوجته وأمام الناس؛ وهذا على الرّغم من شعوره بالظلم الواقع عليه وعلى أولاده (وهو شعور أحد أسبابه الرئيصة أن زوجته لا تعينه مادياً)، لكنّه لا يصرّح باستنائه إلّا من كثرة ما تطلبه منه، في الوقت الذي تهمل فيه بيتها وزوجها وأولادها. وهو يرفض أن يمدّ يده إليها طلباً للمساعدة، مع حاجته الملحة إليها، ثمّ هو خجل - في الوقت نفسه - من أنه ما يزال يمدّ يده لأبيه يطلب منه المساعدة، بعد أن باع ميراثه من أمّه كلّ، كما أشرنا.

وقبل هذا كلّ، وبمده، فعادل غير قادر على حسم شيء من هذا كلّ أصلاً؛ لأنّه، ومع كلّ ما تفعله زوجته به، يحبّها، ويقدّر شرفها وعفتها؛ إنه شخصيّة شديدة الفنّي والتّمسّيد، نجح باكتير إلى أبعد حدّ في رسم معالمها واستخراج الإمكانيات

المهوية الطرية من أشد مواقفها جدية.

أمّا سامية فأبرز صفاتها، كما أشرنا، هو هذا الحرص المرضي الذي يسيطر عليها سيطرة لا تدع لها فرصة للتفكير في شيء غير تكديس المال في البنك، وأن يتضخم رصيدها باستمرار؛ فحياتها هي العمل ليل نهار، دون أن تُضيع فرصة واحدة للكسب لا تستمتعها؛ ومن ثمّ فليس للبيت والأولاد والزوج أيّ مكان في حسابها. فهي لم تفكر يوماً من أين لزوجها أن يقوم بما يقوم به كلّها، وهو في وظيفة صغيرة، ذات مرتّب محدود، وقد انتهى ميراثه من أمّه كلّها بل هي لا تمنع، مثلاً، في أن تطرد الخادمة التي تكلفها ثلاثة جنيهاً لا غير، وتستفي الأولاد إلى أمّها - التي لا ترحم زوج بنتها - ليدفع عادل بدلاً عنها، وتسعة جنيهاً هذه المرة! كما أنّها لا تمنع - كذلك - في أن تخرج زوجها في البيت وتدير له «اسطواناتها الممجوجة»، كما يصفها عادل؛ فتتردّد على مسامحه باستمرار: «حاسب على الكرسي، لا تجلس عليه مائلاً فتتلفه! حاسب على الستارة، لا تسحبها بشدة فتمزقها!». أو أن تصبح به:

سامية: حاسب على الفريجيديرا هذا يسوى اليوم أربعمائة أو خمسمائة جنيه!

عادل: ألا يجوز لي أن أقتعه؟

سامية: لا تشدّ هكذا عند فتحة.. (ص ٢٠-٢١)

وسامية - بطبيعة الحال - هي بنت أمّها، تربت على أخلاقها، وعلى تصوّراتها عن عدوانية الرجال وأطماعهم في أموال زوجاتهم. ومن ثمّ امتدّ خلاف عادل مع زوجته إلى حماته، التي كان يعدّها السبب الأصلي والمباشر لما هو فيه. ولهذا كانا كثيراً ما يشتبكان في ممارك كلاميّة حامية، لا تخلو من السخرية المرّة من الجانبين، وإن كانت من جانب عادل أقوى!

غير أنّ لنفيسة هانم، والدة سامية، حكاية أخرى مع الدكتور راضي، والد عادل.



فتصوراتها عن الرجال، بصورة عامة، أنهم طماعون جشعون، من جهة، ثم حرمانها الطويل من سن سامية - من جهة أخرى، جعلها تهاجم أخلاق الدكتور راضي وسلوكه هجوماً مرّاً، وتتهم دوافع رفضه للزواج بمد وفاة زوجته، أم عادل، في حوار لها مع ابنتها؛ فتصوره على أنه «فلتر نساء» و«خيّاص» لكن اجتماعهما في بيت عادل، إثبات الأزمة بين عادل وسامية، كشف عن أن وراء هذا الهجوم - وظاهره المداء الواضح - حباً، أو رغبة، على الأقل، هي «جرّ رجل» الدكتور إلى الارتباط؛ إذ كانا يوماً وحدهما في البيت؛ فأظهرت خوفها منه، أولاً، ثم بدأت تلين في حديثها إليه. وهكذا. وقد فهم الدكتور راضي، بملمه وخبرته، الفرض الحقيقي وراء هجومها عليه؛ فجارها، اقتناعاً بصلاحيّتها له زوجة، من جهة، وحتى يصلح أمور ابنه مع زوجته/ابنتها، من جهة أخرى. ومن أطرف مشاهد المسرحيّة مشهد نفيسة هانم وهي تقاطع ابنتها في موضوع زواجها من الدكتور راضي؛ فتذكّرها سامية بما سبق أن قالته في حقّه، ونفيسة هانم تحاول التراجع، حتى ترضى سامية عن زواج أمّها من والد عادل.

ومرّة أخرى، فهذه التناقضات داخل كلّ شخصيّة على حدة، ثم في اصطدام تناقضات كلّ شخصيّة بتناقضات الشخصيّة أو الشخصيّات الأخرى، هي التي يؤسّس عليها بالكثير الأثر الملهوي في مسرحه الاجتماعي، ودون أن يُضحي - في أيّ موقف، ولو جزئيّ - أو في أيّ جملة حوارية، بما يقوم عليه بناء شخصيّاته ومواقفه المسرحيّة من «حقائق» نفسيّة، ودون أن تتوقّف حركة المسرحيّة عن النّمُو والتطوّر، ولو للحظة واحدة<sup>(٤)</sup>.

ولمّنه من المناسب التأكيد هنا على ما قلناه من قبل عن اتّساق موقفه بالكثير، الثائم على التّركيز في مسرحه الاجتماعي على «ملهاة الموقف» أو «ملهاة الشخصيّة»<sup>(٥)</sup>، مع موقفه الإبداعي العام، الذي يميل إلى «الجديّة» في اختيار موضوعاته. وإن أخذت المبالغة شكلاً ملهويّاً وإلى الكتابة بالقصص، أو بما سمّاه

توفيق الحكيم بـ «اللغة الثالثة»: لأنه، فضلاً عن إيمانه الراسخ بالفصحى، لم يكن في حاجة إلى أن يجعل مشاهدته «يقهقه»، بل كانت تكفيه منه الابتسامة الراضية المبتهجة، الناتجة عن موضوع طريف، وبناء ملهوي مليء بالتناقضات التابعة من طبائع الشخصيات وأبنية المواقف.

## - ٨ -

ملحوظة أخيرة لابد من لفت النظر إليها، هي أنّ هذه المسرحية إحدى نواذر مسرحيات باكثير التي لا تحمل آية قرآنية تكون شعاراً لها. ولا ندري السبب في هذا، مع وجود آيات في القرآن الكريم تشير، على الأقل، إلى ما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين الزوجين من المودة والرحمة، وأعني قوله، تعالى: ﴿ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها، وجعل بينكم مودةً ورحمةً﴾ (الرؤم ٢١). والمشكلات التي كانت في المسرحية كلها، سواء كانت محكية أم مشاهدة، نشأت عن افتقاد المودة والرحمة بين كل زوجين من أزواجها!



## هوامش وتعليقات

(١) على أحمد باكثير: قطط وثيران: مكتبة مصر، دون تاريخ أو رقم طبعة. والإحالات إلى النص، بعد، هي المتن.

(٢) ليست المقارنة بين هاملت وهقطط وثيران هي المقصودة هنا، بل طبعة الحال، لكن لعل من المهم جداً الإشارة إلى أن اختلاف طبعتي المسرحيتين – الأولى مأساة والثانية ملهات يترك أثره الواضح على طبعة المؤلف، والدوافع، والنتائج. إلخ. لكن تظل الصورة المأساة للموقف بين المسرحيتين واحدة. هاملت، في رأي برادلي، يمهد موت بولونيوس «إلى صحوة» هيبدي، فهما تبقى من لقائه مع أمه، بالإضافة إلى بعض سمات حالته المرضية، ما تميزت به طبيعته من جمال ونبل». (راجع: جون دوفر ويلسون: ما الذي يحدث في هاملت؟ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار الرشيد، بغداد ١٩٨١، ص ٢٢٤). وهذا ما يحدث لمادل أيضاً.

(٣) راجع، بصورة خاصة ما كتبه د. عز الدين إسماعيل عن مسرحية باكثير: «سرّ شهرزاد»، في كتابه: التقسيم التفسيري للأدب.

(٤) من الواضح أن المؤلف المذكورة أو المخزونة – التي استخدم باكثير بعضها في مسرحيته السابقة «الكتور حازم قد تراجعت تماماً أو أصبحت، على الأقل، نادرة في مسرحياته التالية.

(٥) راجع المصطلحين، تحت رقمي ٥٢٦، ٥٢٩، في د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية.



## ملاقات الأجيال؛ استبداد أم تفاهم؟

### «جلفدان هانم»

#### - ١ -

يدور الصراع في مسرحية باكثير الاجتماعية الأخيرة، «جلفدان هانم» بين جبروت جلفدان ودكتاتوريتها، التي تصوّر لها أنها تستطيع أن تحقق عن طريقها آمالها الضائعة، ورغباتها المكبوتة، ولو كان في هذا مقاومة للطبيعة والخلق، من جهة، ورغبات الجيل الجديد، جيل الأبناء والأحفاد، وآماله، التي يسمى - بكلّ السُّبُل - إلى تحقيقها. أو هو صورة جديدة من صراع الأجيال، الذي يسمى فيه كلّ جيل - بما أوتي من قدرات وملكات - إلى ترويض الحياة وظروفها لتحقيق آماله وطموحه، التي كثيراً ما تصادم بآمال الجيل الأكبر سنّاً، والمختلف تجربة، وطموحاً؛ لاختلاف القدرات والملكات، ربّما، أو لاختلاف الأهداف والغايات بينهما.

جلفدان هانم أحبّت في شبابه، وهي ما تزال في بلادها، تركيا، أديباً من أبناء جلدتها، اسمه ضياء وصفى. غير أنّ أباه رفضه، حين تقدّم لخطبتها، لفقره. ثمّ أجبر الأب ابنته على الزواج من ثري صعيديّ، أحضرها معه إلى مصر؛ فأنجبت له

ابنتهما راضية. وتزوجت راضية من محامٍ مصري، هو عادل. وما أن توفي زوج جلفدان حتى بدأت تمارس «تركيتها» على الأبناء؛ فحين أنجبت راضية ابنها أصرت جلفدان على تسميته باسم «ضياء وصفي»، إحياء لذكرى حبيبها الذاهب، وأصرت، كذلك، على أن تجعل منه أديباً مثله؛ فهي تُمدّ المكتبة بالكتب الأدبية من كلِّ صنف، وتبحثُ حفيدها على قراءة هذه الكتب، وتستقدم له الأساتذة في البيت يُعلِّمونه «الأدب»، وتصرّ على أن يلتحق بكلية الآداب، بل تقيم له الحفلات، وتدعو له فيها الجميلات ليكون له تجارب معهنّ تعينه على الإبداع! ثمّ توافق، أخيراً، على سفره إلى ألمانيا، بعد أن اقنعوها أنّه سيمود من هناك، كسميّة التركي، أديباً كبيراً! وهي لا تريد أن تقلّ حياة ابنتها وزوجها، بطبيعة الحال، من قبضتها، مُستغلةً أنّهما كانا يعيشان معها في قصرها. غير أنّ الزوج، عادل، رفض هذا الوضع، وأراد أن يأخذ زوجته إلى مكان مستقلّ فيه بحياتهما؛ فأبى جلفدان؛ فترك لهما القصر ليتخلّص من هيمنة حماته.

وإذا كان الأب -عادل- قد تصرف على هذا النحو، واحتمل الانفصال عن زوجته، التي يحبّها وتحبّه، وعن ابنه الصّغير، فإنّ راضية لم تستطع أن تفعل ذلك؛ فجلفدان أمّها، وليس من المروءة أن تتركها تعيش وحدها، وفي هذا القصر الواسع؛ فاضطّرت - على كره منها - أن تلازمها وتفصل عن زوجها، ولو جسدياً.

وقد كان الابن/الحفيد، ضياء مضطّراً، بدوره، إلى أن يظلّ في القصر؛ ففيه أمّه، وفيه حياته التي اعتاد عليها. لكنّه يرفض، كإبيه، الاستسلام لتحكم جدّته ورغبتها في تشكيل حياته على ما تهوى. ومع هذا، فهو لا يفادر القصر، كما فعل أبوه من قبل، بل يختار «المقاومة» من الدّاخل. فهو يحبّ الزراعة، ويصرّ على دراستها، ويعلم بإصلاح حال الرّيف وأهله. لكنّ جدّته تشترط، لكي يحصل على ثروتها، أن يكون أديباً كما تحبّ هي؛ فيتقن - بمعرفة صديقه رؤوف، أخي حبيبته، ثمّ زوجته آمال، وأمّه - مع عديله، الأديب البائس، عاطف الأشموني على أن يشتري

ضياء منه قصته «الجنة البائسة» وينشرها باسمه؛ ليسعد جدته ويفوز بثروتها التي لا يستطيع بدونها أن يحقق أحلامه في إصلاح الرّيف. ويوافق عاطف على هذا الاتفاق المجحف تحت وطأة المعجز الماديّ الذي تُشمره به زوجته، من جهة، واليأس الذي يشمره به الجوّ المحيط بمالم النّشر الأدبيّ، بمد أن رفض النّاشرون جميعاً نشر أعماله.

وتموت جلفدان، سميّة مطمئنة، على أثر الحفل الذي أقامته في القصر لتقديم «الأديب» ضياء وصفي، وروايته «الجنة البائسة» إلى الأوساط الأدبيّة والصّحفيّة في مصر؛ ويموتها يعترف ضياء بالحقيقة للصّحافة، وتوافق راضية على أن تنشر الرواية الجديدة لماعطف، ويبدأ ضياء في بناء أحلامه/القرى النموذجيّة بالثّروة التي ورثها عن جدته(١).

هذا هو الخطّ الرّئيس في المسرحيّة، وتتفرّع عنه خطوط وتفاصيل أخرى؛ بعضها ذو صلة عضويّة بهذا الحدث الرّئيس؛ كخطّ علاقة راضية بزوجها عادل، الذي انفصل عن زوجته وابنه احتجاجاً على استبداد جلفدان، ثمّ عاد إليهما بمد موتها (نحن لا نرى في الأحداث المعروضة، بطبيعة الحال، إلّا العودة). وما يقوم به كاتب الحسابات عبد الشّكور أفندي مقبول في إطار الجوّ العامّ للمسرحيّة. هي حين نجد تفاصيل أخرى مفروضة علي هذا الخطّ الرّئيس فرضاً، أو صلته به بعيدة، على الأقلّ. ومن ذلك حضور نامق أفندي، ابن أخت جلفدان هانم، وزوجته من تركيا مطالباً بنصيب، ليس من حقّه، من الميراث، ثمّ كشف تزويره وخداعه.. الخ، الذي لا نرى له كبير صلة بخطّ الأحداث في المسرحيّة، ولا يلعب دوراً في المعزى النهائي لها.

- ٢ -

والمسرحيّة، كما هو واضح من اسمها، تتخذ من شخصيّة جلفدان، ثمّ وصفها، دائماً، بـ «الهانم»، محوراً لها خالاً الأحداث في المسرحيّة جميعاً تتبع من التّوجّهات

المستبدّة الطاغية لهذه الشخصيّة، والتي تريد أن تجمع بين يديها كلّ شيء وتسيطر عليه، من الماضي والحاضر إلى المستقبل كذلك، ومن الثروة والقصر، إلى مصائر الشخصيات: ابنتها وزوجها وحفيدها، بل وكلّ من يقترب منهم!

لقد ضاع منها الماضي؛ أضاعه منها أبوها، وكان فقيراً، حين رفض أن يزوّجها من أديب فقير مثله، هو ضياء وصفي، ثمّ حين زوّجها من الوجه الصّعيديّ، الذي لم يُنسِها ماضيها أو يمؤّضها عنه. ولذلك جاء موته بمثابة نقطة الانطلاق لها لتمؤّض كلّ ما شهدت في حياتها من تسلّط وقهر: من الطّروف، ومن أبيها، ثمّ من زوجها. وقد خرج هذا التمؤّض على شكل رغبة قويّة في إحياء الماضي، من جهة، ثمّ في هذه النّزعة التّسلطيّة التي تمارسها على كلّ المحيطين بها، من ناحية أخرى. وهما نزعتان مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً، كما سنرى. فهي، كما رأينا، تريد أن تحيي الماضي بتعليق صور ضياء، التّركيّ، في الباحة الرئيّسة للقصر؛ تشكو إليه متاعبها، وتهنئته كلّما فعلت، هي أو أحد ممّن حولها ما تتصوّر أنّه يرضيه! ثمّ هي تسمّي حفيدها باسمه، وتريد له أن يتبع خطواته كاملة: أن يكون أديباً مثله، ولو بالقوّة، غير مائنة عنه - على بخلها - أيّ شيء يريده، أو تتصوّر أنّه يريده - من توفير الكتب، والأساتذة، وإقامة الحفلات التي تشجّع الموهبة! إلى السّفر إلى ألمانيا لدراسة الأدب... الخ - لتحقيق هذه الرّغبة التي تتملكها هي، ولا تخطر لضيءاء المصريّ - على بال، أو هو لا يلقي إليها بالألّ لأنّه مشغول عنها بالزّراعة التي تسيطر على اهتمامه كلّ!

هذه النّزعة لإحياء الماضي، التي تستولي على جلفدان، لا مفرّ من أن يصحبها نزعة، لا تقلّ قوّة، إلى الاستبداد والسيطرة على كلّ المحيطين بها، أو قلّ: على كلّ من لا يستجيب لنزعتها هذه إلى إحياء الماضي والمعيش فيه!

فقد انزعجت جلفدان أشدّ الانزعاج من هذه النّزعة الاستقلاليّة في زوج ابنتها عادل، وتمرّده على نزعتها إلى التّحكّم في الآخرين والسيطرة عليهم؛ فلا تتركه



حتى يطلق ابنتها، المستسلمة لجبروتها، ولا يعود إليها إلا بعد موت جلفدان. وهي لا تترك حفيدها - وقد اشتغلت من كلامه نزعة مشابهة للاستقلال والخروج عن طاعتها - حتى تهذه بالحرمان من ميراثها ما لم يصبح أديباً يكتب عن الفلاحين، ويعمل على إصلاح حالهم؛

ولا يفلت من قبضتها، إلا هي النادر، كاتب الحسابات عبد الشكور أفتدي. فهي، في كل مرة يأتيها بالحسابات، تمتصه، ودفاته معه، وتناقشه في كل صغيرة وكبيرة من مسائل البيع والشراء؛ فلا يكاد يفلت منها شيء أبداً، ولا تكون له فرصة في شيء إلا حين يذهب لشراء كتب الأدب التي تريد أن تملأ بها المكتبة لضيء؛

وأخيراً، فقد كانت الوصيّة التي ملأت عليها امتداداً لروح الهيمنة والتحكّم التي عاشت بها بين أهلها. فهي لم توصّ لابنتها راضية بشيء من ثروتها المريضة، بل أوصت بكل شيء لحفيدها ضياء، وبالشروط الذي أشرنا إليه: أن يكون أديباً يكتب عن الفلاحين ويدعو لرفع مستواهم. وكان جلفدان، بهذه الوصيّة، تريد أن تتحكّم في مستقبل ضياء، كما حاولت التحكّم - أثناء حياتها - في ماضيه وحاضره، وماضي أمه وأبيه وحاضرها.

ومن الحق أن نقول إن هذه النزعة المرضيّة في الشخصية لم تكن، ولا ينبغي أن تكون في الشخصية الملهويّة بصورة عامة، نزعة شريرة. فهي لم تكن، في الحقيقة، إلا نتيجة لما عاشته من قهر على مدى حياتها في تركيا ومصر، من جهة. وهي، من جهة أخرى، لم تغلّ من الخير، في حياتها وبعد موتها. ويتجلّى خيراها في رغبتها الملحة في إصلاح حال الفلاحين والتّطلّع إلى رفع مستواهم. غير أن الطّريق إلى تحقيق هذه الرّغبة كان قاصراً وملتبساً؛ كان قاصراً لأنها تصوّرت أن الدّعوة الحماسيّة وحدها - حين يكون حفيدها أديباً يتبنّى هذه الدّعوة - يمكن أن تعجز مثل هذا الفرض التّبيل. وكان ملتوباً لأنّه قادها إلى أن تفعل ما فعلته في كلّ المحيطين بها كلّهم، وإلى أن يلجأ المحيطون بها كلّهم إلى هذه الأساليب الملتوية في

إخفاء نواياهم الحقيقية عنها. بل إننا لا بدّ وأن نتذكّر أنّ نزعة جلفدان هذه كانت السبب، المباشر أو غير المباشر، في كلّ ما تحقّق من خير في المسرحيّة؛ فلو لا ما فعلته ما كانت الفرصة قد أتتحت لضياء للمسرّ إلى ألمانيا لإتقان علوم الزراعة وفنونها، ولما سمع أحد بعاطف الأشموني وأدبه، ولما وافق ضياء على نشر عمل له، وأمه على نشر آخر، لتتحلّ عقيدته! ولولا تكريسها ثروتها لحفيدها لما تحقّقت رغبته ورغبة حفيدها المشتركة في إصلاح حال الفلاحين ورفع مستواهم، وإن كان بأسلوب حفيدها وأحلامه في إقامة القرى النموذجية لهم. لقد كان «طفانها» في تحقيق رغباتها الدافع لها لتفعل ما فعلت، والحافز للآخرين ليفعلوا، كذلك، ما فعلوا، أو لنقل: لينجزوا ما أنجزوا!

### - ٣ -

وتكاد شخصية جلفدان هانم أن تكون الشّخصيّة الوحيدة المكتملة في المسرحيّة؛ أمّا سائر من حولها، فهم «نماذج لشخصيّات»، وليسوا شخصيّات مكتملة.

فراضية نموذج في تمسكها بالبرّ بوالدتها، وفي رعاية ابنها حتّى ينشأ شاباً متعلماً، وأعياناً، قادراً على تحقيق ما يريد. لكنّها لم تستطع أبداً، بل لم تحاول حتّى أن تواجه أمّها فيما يتصل بعلاقتها بزوجها، عادل، الذي اضطرّ إلى ترك البيت هروياً من هيمنة جلفدان، في حين اكتفت راضية باتصالها به من وراء ظهر أمّها.

أمّا الابن نفسه، ضياء، فهو، على ما وصفناه به من التّعليم والرّوعي والقدرة على الإنجاز، ونضيف، هنا، الجديّة كذلك، فلم يتموّد تحمّل المسؤوليّة منفرداً، ولا المواجهة الحاسمة؛ فهو لم يواجه جنّته قطّ برغبته في دراسة الزراعة، وعدم ميله إلى الأدب؛ الأمر الذي يلجئه، دائماً، إلى الحركة في الخفاء بعيداً عن عينيها، بل وإلى خداعها والكتب، أحياناً، عليها. لكنّه تمكّن، على آية حال، من تحقيق إنجاز طيّب على مستوى مسيرته التّعليميّة في المجال الذي أحبه، وأحمن استغلال كلّ

الفرص التي أتاحتها له أمه وأبوه، ثم جدته نفسها، في التبريز في مجال تخصصه العلمي، وفي تحقيق طموحاته وأحلامه، لنفسه وللآخرين.

أمّا عادل، والد ضياء وزوج راضية، فهو محام ناجح، ذو شخصية قوية، معتدّة بنفسها، ميّالة إلى الاستقلال، شديدة الوثوق بقدراتها - يابى تحكم جلفدان هانم في حياته وحياة زوجته، لكنّه، في الوقت نفسه، يقدّر ظروف زوجته وحاجتها إلى أمّها وحاجة أمّها إليها؛ فيختار أن يظلّ بعيداً عن زوجته مكاناً، مع حبّه لها، لكنهما يظلّان على اتصال واتفاق على كلّ ما يخصّ ابنتهما ضياء ومستقبله. حتّى إذا تغيّرت الظروف، بموت جلفدان، عاد إلى زوجته وابنه من جديد.

والأمر نفسه يُقال عن عاطف الأشمونّي، الأديب الصّادق، الذي يضطّعه العالم الأدبيّ الزّائف المسيطر على الحياة الأدبيّة في مصر، ويرفض الاعتراف به، دون أن يكفّ أحد في عالم التّشر (الذي يصوّره على أنّه غابة؛ القويّ فيها ياكل الضّعيف!) نفسه حتّى مجرد الاطّلاع على عمل واحد من أعماله قبل رفضها. إنّ مشكلته مع هذا العالم الأدبيّ ليست، بطبيعة الحال، «أدبيّة»، لكنّ مشكلته الحقيقيّة أنّه لا يمتلك ثروة، ولا حسباً ونسباً، ولا شهرة، بطبيعة الحال. هذا في الوقت الذي تحاصرّه فيه زوجته برغباتها وتطلّعاتها الاجتماعيّة التي لا يطيقها. من ثمّ تطارده، دائماً، بمسغريتها من «كسله» و«عمله الضّائع ووقته المهدر». ثمّ هي أخيراً تدفعه دفعاً إلى قبول صفقة ضياء بشراء عمل من أعماله الأدبيّة ينشره باسمه هو (أي باسم ضياء) ليرضي جدّته. ويوافق عاطف، مضطّراً، في البداية، لكنّه لا يلبث أن يفيق على الحقيقة المرّة، وهي أنّه إنّما باع، في الحقيقة، جزءاً من نفسه وعقله وجهده؛ فهو شك أن يُجنّ، لولا أن تموت جلفدان هانم؛ فتتّاح الفرصة من جديد لانفراج أزمته، هو الآخر، ونشر أعماله.

أمّا الوحيد الذي خسر بموت جلفدان هانم فكان عبد الشكور أفندي، كاتب الحسابات والمشرف على أرض جلفدان في الرّيف. فهو نموذج لكاتب الحسابات

الَّذِي يعرفه المسرح و(السَّيْنَمَا) المصريَّان دائماً، تقريباً. فهو يتميَّز بالخُبث والدَّهاء والطَّمع، ويعرف كيف ينتهز الفرص المتاحة - أو حتَّى يخلُقها!- ولو بالنَّصب؛ لتحقيق أكبر عائد ماديٍّ ممكن، لنفسه، بطبيعة الحال. وهو يعرف أيضاً اتِّجاهات الرِّيح داخل الأسرة، ويسايرها. لكنَّه - كالمادة أيضاً - يقع في خطأ حساباته في اللَّحظة الأخيرة؛ فيفقد كلَّ شيء!

وهكذا كانت الشَّخصيَّات المحيطة بجلفندان هائم كلِّها «نماذج» لشخصيَّات، ولم تكن شخصيَّات كاملة؛ إذ اكتفى باكتثير، في رسمها، بلمسات دالَّة على علاقتها بجلفندان، أو بالجوانب المتَّصلة بهذه العلاقة. فالشَّخصيَّات جميعاً تدور في فلك جلفندان، جذباً أو تنافراً؛ لتزيد الإحساس بوطاة جبروت هذه الشَّخصيَّة وطفانها على كلِّ مَنْ يتصلُّ بها، حتَّى ولو حاول الابتعاد، كمدل، طارده طفانها ونقص عليه حياته! وهو هدف مقصود، بطبيعة الحال، كما أنَّها خطَّة في بناء الشَّخصيَّات متوافقة، كذلك، مع طبيعة بناء «ملهاة الشَّخصيَّة» عامَّة.

- ٤ -

### لما قضية باكتثير هي هذه المسرحية؟

إنَّ مسرحيَّة «جلفندان هائم» يمكن قراءتها على مستويين، لا تناقض بينهما: مستوى اجتماعيٍّ ظاهر، هو الَّذي ركَّزنا عليه طوال تحليلنا الماضي، ثمَّ مستوى آخر سياسيٍّ، سنعود إليه حالاً.

أمَّا على المستوى الأوَّل، الاجتماعيِّ، فالقضيَّة - هنا - هي قضيَّة أساليب التَّربية «التركيَّة» الَّتِي ما تزال موجودة في كثير من الأسر المصريَّة والعربيَّة، والقائمة على تحكُّم الآباء في مصائر الأبناء تحكُّماً لا يتيح لهم الحرِّيَّة في اختيار الطَّرُق الَّتِي يملكونها في حياتهم، ومن ثمَّ في مستقبلهم، بما تؤهِّلهم له قدراتهم

وميلهم العقلية والعاطفية؛ حتى يكونوا قادرين على تحمل المسؤولية - بعد أن نحسن إعدادهم لتحملها - عن المصير الذي ينتهون إليه. كما أنها، وفي الإطار ذاته، صورة من صور صراع الأجيال، بما يحمله كل جيل من الرغبات والأمال والطموح، التي تتعارض جميعاً، وبالضرورة، مع رغبات الأجيال التالية وآمالها وطموحها. إذ تمثل جلفدان، في المسرحية، جيلاً يتعلّق بأهداب الماضي تملقاً لا يتيح له أن يعيش حتى حاضره، ويمارس حياته في حرية وانطلاق؛ فيضيع الحاضر، بعد أن أضاع الماضي، أو بعد أن ضاع منه الماضي، إن بسببه هو، أو، وهو الأغلب، بسبب الجيل الأكبر منه ومارس معه التجربة نفسها! وكأنه دين دهمه لجيل سابق ويريد أن يتقاضاه من جيل لاحق!

والجيل اللاحق، هنا، جيلان، هما جيل الأبناء - راضية وزوجها - ثم جيل الأحفاد؛ ضياء. وقد حاولت جلفدان، كما رأينا، أن تفرض عليهم ماضيها الضائع ليكون حجر عثرة في طريق استقلال مواهبهم وقدراتهم ومساعيهم ليعيشوا حياتهم في حاضره، ويبنوا مستقبلهم وسعادتهم.

لقد عانت جلفدان من هذا الأسلوب نفسه في التربية، والذي أضاع عليها المتعade في حياتها، لكنها لم تتمط؛ فتترك لابنتها، ثم لحفيدها من بعد، الحرية في اختيار طريق حياتهما، ومن ثم اقتناص السعادة حيثما يريانهما، وتكون سعادتهما في سعادتهما. بل هي، على العكس من ذلك، وجدت سعادتهما في تنغيص حياتهما، وفرض إرادتهما/ماضيها عليهما؛ فكانت، طوال حياتها، عقبة في طريق سعادتهما وانطلاقهما إلى الحياة والحرية. وقد أفلتا بالكاد، على أية حال، من قبضتها الحديدية هذه. لكنهما ما كانا ليفلتان من غير تلك الأساليب الملتوية التي لجأ إليها للإفلات. فالتحكّم والاستبداد يفتحان - دائماً - أوسع الأبواب للكذب والخداع والمدارة، والتي قد يدفع ثمنها بريء لا ذنب له. وهذا ما حدث لعاطف الأشموني، الذي لم يكن له ذنب في كل ما حدث ويحدث في ذلك البيت، بيت جلفدان، إلا أنه

اتصل بضياء عن طريق زوجتيهما لكنه تحمل - وحده - ثيمة ذنوب لم يرتكبها؛ فأضيف ظلم هذا المجتمع الصغير إلى الظلم الذي يلقاه أصلاً من المجتمع الكبير عامة، والمجتمع الأدبي الفاسد، خاصة، بنفاقه وجبنه وجريه وراء «الوجهاء» والأثرياء، ولو كانوا كاذبين في مجال الأدب بصورة خاصة، أمثال ضياء، الذي لا صلة له بالأدب من بعيد أو قريب. في حين يهمل هذا المجتمع الأدبي الأدباء الصادقين الحقيقيين، أمثال عاطف نفسه؛ لجرّد أنهم لا يملكون من الواجهة الاجتماعية أو الثراء المادي ما يمكنهم من الخوض في هذه البحار الأسنة!

## - ٥ -

هذه القراءة الأولى/الاجتماعية للمسرحية لا تمنع من إمكان قراءتها على مستوى آخر سياسي، لا نستبعد أنه يكون في ذهن باكثر وهو يكتب هذه المسرحية؛ فلباكثر، كما هو معروف، غرام بالمسرحية السياسية غير منكور<sup>(٢)</sup>.

فجلفدان هائم، تركية الأصل، قد تكون رمزاً للاستبداد التركي الذي عانت منه مصر طويلاً، عبر أجيالها المتعاقبة؛ من الجد الصعدي - زوج جلفدان - إلى الابنة راضية، ثم الحفيد ضياء. في حين أن «راضية» (لاحظ الاسم!) هي مصر نفسها، بسماحتها وطيبة قلبها وقدرتها على العطاء والبذل، حتى لأعدائها ومعطلي مسيرتها إلى التّمور والحريّة. وهذا عادل، زوج راضية ووالد ضياء، انفصل عن «هيمنة» جلفدان وسيطرتها بالخروج من القصر، موطن السلطة والهيمنة، لكنه ظلّ - بانفصاله عن زوجته وابنه - غير متمتع بحريته وحقوقه وحياته كاملة، حتى تموت جلفدان. أمّا ضياء (ولاحظ التسمية، مرة أخرى!) فهو ممثّل الجيل الجديد الذي اهتلت، بعلمه وذكائه، من قبضة الجدة الحديدية، بتوجّهاها المرتبطة بالماضي، ويرتبط - بدلاً من ذلك - بالأرض الطيبة، وفلاحيتها، سواعد مصر الحقيقية وروحها. وإذا كان هذا الجيل قد ارتكب بعض الأخطاء والتجاوزات الأخلاقية -

كالكذب والخداع - أحياناً، فما دفعه إلى ذلك إلا رغبة في الإفلات من ضرر أكبر، هو الظلم والاستبداد المسيطران على المجتمع.

ولقد كان زهاب هذا الاستبداد التركي - ممثلاً في شخصية جلفدان - إيداناً بعودة الوثام كاملاً إلى «البيت المصري»، وإطلاق كل طاقات أبنائه في العمل والإنتاج والإبداع، وتصحيح الأخطاء والتجاوزات التي ارتكبت، أو دفع الاستبداد إلى ارتكابها؛ لتمتثل حياتهم تفاعلاً، ليس بالحاضر وحده، بل كذلك بالمستقبل الذي يلتفون حوله جميعاً، ممثلاً في ضياء الثاني (لاحظ، للمرة الثالثة، الاسم)، حفيد راضية وعادل وابن ضياء وآمال (لاحظ الاسم، كذلك)، والذي أوحى لماعطف بعنوان روايته الجديدة: «أمة تُبعث».

من هذا كله يمكن القول إن المسرحية هي - في الحقيقة - تصوير للثورة المصرية: «ثورة» ٢٣ يوليو ١٩٥٢، التي طردت الملك فاروق، رمز الاستبداد التركي في مصر، واتجهت إلى الفلاحين في القرية المصرية، لإصلاح حالهم ورفع مستواهم، بقانون الإصلاح الزراعي الشهير في ١٩٥٤، والذي كان الناس يتصورون أنه سيحوّل القرية المصرية إلى قرية نموذجية، والفلاح المصري إلى حياة جديدة، أعلى مستوى وأهل مشاكل على الأقل!

إن مثل هذا التفسير لا يُستبعد من باكتير، الذي كان دائب الاهتمام بالقضايا السيامية القائمة، لا في مصر وحدها، بل في العالم العربي والإسلامي كله كذلك، حتى لقد عرض لكثير من هذه القضايا في مسرحه، بشكل ساهر ومباشر، أحياناً، وفي هذا الشكل الكئابي، أحياناً أخرى.

- ٦ -

واللهاه في هذه المسرحية - كما في مسرح باكتير الملهوي عامة، كما سبق أن

أشرنا - تقوم على الشخصية غير المتوية، المتناقضة مع نفسها، من جهة، والمتناقضة - في سلوكها ومعتقداتها وتصوراتها - بالضرورة، مع الآخرين، من جهة أخرى.

وتقوم جلفدان هنا، أيضاً، بالدور الرئيس، بما في شخصيتها من تناقضات لافتة: استبداد جامد يخيف كل من حولها، وحب، مع هذا أو بالرغم منه، رقيق، وإن يكن لماضي ذهب وانتهى، يجعلها - في نهاية كل موقف لها في حياتها اليومية - تغضب صورة ميت، تسترضيه، بالاعتذار، أحياناً، وبالتهنئة، أحياناً أخرى؛ يُخلد بدعواها إلى التدقيق الشديد في كل صغيرة وكبيرة من الإيرادات والمصروفات، وإلى إهمال أقاربها المحتاجين الذين يطلبون مساعدتها، مع كرم حائمي في مد المكتب بكتب الأدب، وتوفر الأساتذة الخصوصيين في الأدب لضياء، ثم إرساله إلى ألمانيا ليتعلم الأدب.. الخ.

هذا التناقض الذاتي يجعلها دائماً، بطبيعة الحال، في تناقضات لا تتوقف مع الآخرين. فنزعها الاستبدادية تجعل الآخرين - دائماً، كذلك - على وجل من مجرد لقائها. فإذا اضطروا إلى هذا اللقاء فهو، بالضرورة، لقاء عاصف. هذا الدكتور غنام - الأستاذ في كلية الآداب، ومدرس ضياء الخصوصي في الأدب - يدخل إلى القصر وقد خاب ممسحاً في إعادة ضياء إلى الكلية بعد رسوبه فيها عامين متتاليين؛ فيقابل عبد الشكور أفندي، أولاً، ويخبره بالأمر؛ هيدور بينهما الحوار التالي:

عبد الشكور: لا حول ولا قوة إلا بالله! يا ويلك يا دكتور من الهانم..

غنام: أخبرها أنت إذن بالتيابة عني..

عبد الشكور تكللاً، لا أجرؤ يا دكتور.. إنها تنتظر الجواب منك أنت؛ فيجب أن تقابلها بنفسك.

غنام: إنا خائف يا عبد الشكور!



عبد الشكور: تملّف معها.. أخبرها بلطف، كما تفعل حين تنمي لأحد أصحابك شخصاً عزيزاً عليه.. (ص ١٤)

والمفارقة الملهوئية واضحة هنا في خوف ذلك الأستاذ الجامعي المهيب- أو المفروض أن يكون كذلك! - من المقابلة، ومن إزجاء الخبر إليها، وسؤاله عبد الشكور، وهو ليس أقلّ خوفاً منه، أن يسوق هو، أي عبد الشكور، الخبر إليها. لكنّ عبد الشكور ينصحه أن «يتلفّف» معها، ويسوق إليها الخبر «كما يفعل حين تنمي لأحد أصحابك شخصاً عزيزاً عليه»!

وإذ يدخل عبد الشكور ليخبرها بحضور الدكتور، يدور هذا الحوار، الذي سأنقله كاملاً لأهميته:

جلفدان: دعه يدخل. (يخرج عبد الشكور). لمّله جاء بموافقة الكليّة على إعادة قيد ابنك. حُرِّمَ يملأوا له قهوة يا راضية..

راضية: حاضر يا ماما.. (تخرج)

(يدخل غنّام في وجل)

غنّام: صباح الخير يا جلفدان هانم..

جلفدان: صباح شريف. تمضّل. اجلس (يجلس غنّام). هيه. سيع يا دكتور والآ ضيع؟

غنّام: خير إن شاء الله يا هانم..

جلفدان: سيع؟

غنّام: (متلثماً) الأفضل لحفيدك يا هانم أن يختار كليّة أخرى غير كليّة الآداب..

جلفدان: لكنّ لا نريد غير كَلْيَة الأداب..يجب أن يطلع ضياء من الأدباء الكبار.

غَنّام: استعداده يا هانم لشيء آخر..

جلفدان: (غاضبة) بل أنتم الذين لا تعرفون الأيب ولا تدريس الأدب.

(تنهض من مقعدها: فتأخذ بيده وتجرّه ناحية المكتبة حتّى يقفا على بابها)

انظر إلى مكتبتنا..هذه الكتب كلّها هي الأدب من كلّ صنف، وفي كلّ لغة..هل

عندكم أنتم مثلها؟ بيتنا يا هذا بيت أدب..

غَنّام: (متلثمًا) بيت أدب يا هانم..لا أحد ينكر ذلك..

جلفدان: فكيف تقول هذا عن ابني ضياء؟

غَنّام: أنا لم أقصد سوءاً يا هانم..

جلفدان: اسكت. هكذا المدرّس الخائب، إذا سقط تلاميذه اعتذر ببلادتهم وهو

البليد

الأبعد..حكور في الأدب! أدبيس!

غَنّام: لا يا هانم..أنا لا أسمح لك..

جلفدان: (في ثورتها) تسمح أو لا تسمح..أذهب..لا أريد دروسك الخصوصية

بعد اليوم

ولا دروس زملائك..(ينسحب غَنّام في صمت).

جلفدان: (ماضية في كلامها) أنتم جميعاً خائبون..إنّكم أن تعودوا إلى هذا

القصر.. (ص ١٥-١٦)

والمفارقة في الموقف، كما هو واضح، قائمة على تنازع تصوّرين أو رؤيتين

متناقضتين للحياة والإنسان؛ رؤية، يمكن أن نصفها بالموضوعيّة، هي رؤية الدكتور

غَنَامُ، الَّتِي تَتَطَلَّقُ مِنْ أَنَّ الْعَالَمَ عَالَمٌ مُنَظَّمٌ، تَحْكُمُهُ قَوَانِينٌ وَقُدْرَاتٌ مِنَ الصَّنْعِ  
الْإِفْلَاتِ مِنْهَا؛ لِأَنَّهَا تَحَدَّدُ الْحَرَكَةَ وَمَجَالَهَا - بِالنَّمْسَةِ لِلْإِنْسَانِ الْفَرْدِ - طَبَقاً  
لِقُدْرَاتٍ وَمَوَاهِبٍ يَسْتَحِيلُ «خَلْقُهَا» خَلْقاً فِي إِنْسَانٍ لَا يَتِمَّتُ بِهَا أَصْلاً. وَرُؤْيَا أُخْرَى،  
ذَاتِيَّةٌ، هِيَ رُؤْيَا جِلْفَدَانٍ، الَّتِي تَرَى الْعَالَمَ مِنْ خِلَالِ رَغْبَاتِهَا وَإِرَادَتِهَا الذَّائِيَّةِ؛ فَلَا  
تَقْتَنِعُ بِهَذِهِ الْقَوَانِينِ «الْقَبِيَّةِ» الَّتِي تَمْنَعُ مِنْ إِعَادَةِ قَهْدِ طَالِبٍ رَسَبَ مَرَكَبَيْنِ مُتَوَالِيَتَيْنِ  
فِي مَقَرَّرَاتِ السَّنَةِ الْأُولَى مِنَ الْكَلِيَّةِ نَفْسِهَا، وَلَا تَقْتَنِعُ بِأَنَّ قُدْرَاتِ الْأُسْتَاذِ -  
الْحَقِيقِيِّ! - يُمْكِنُ أَنْ تَخْفُقَ فِي دَفْعِ هَذَا الطَّالِبِ، مَهْمَا كَانَتْ قُدْرَاتُهُ وَاسْتِعْدَادَاتُهُ،  
إِلَى النَّجَاحِ! كَمَا لَا تَقْتَنِعُ بِأَنَّ قُدْرَاتِ حَفِيدِهَا وَاسْتِعْدَادَاتِهِ الْعَقْلِيَّةِ وَالنَّفْسِيَّةِ  
الْخَاصَّةِ - الَّتِي قَدْ لَا تُسَاعِدُهُ فِي مَجَالٍ مُعَيَّنٍ - يُمْكِنُ أَنْ تَفْتَحَ أَمَامَهُ أَوْسَعَ فُرْصِ  
النَّجَاحِ وَالتَّفَوُّقِ فِي مَجَالٍ، أَوْ مَجَالَاتٍ، أُخْرَى. وَالطَّرِيفُ فِي الْأَمْرِ هُوَ أَنَّ الطَّرْفَ  
الْأَضْعَفَ فِي الْحَوَارِ هُوَ الطَّرْفُ الْأَقْوَى مُنْطَقاً وَحِجَّةً، لَكِنَّهُ، لِلْأَسَفِ الشَّدِيدِ، يَنْتَهِي  
إِلَى الْهَزِيمَةِ، بَلِ الْإِنْدَحَارِ؛ لِأَنَّهُ لَا يَمْلِكُ الْقُوَّةَ - قُوَّةَ الْمَالِ وَالسُّطُوَّةِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ -  
لِرَدِّ الْعَدُوِّ عَلَى نَفْسِهِ، وَعَلَى زَمَلَانِهِ، وَعَلَى النِّظَامِ الَّذِي يُمَثِّلُهُ كُلُّهُ!

وَإِذَا كَانَ هَذَا الْأُسْلُوبُ - أُسْلُوبُ جَلْبِ الْكُتُبِ وَالْأَسَاتِذَةِ - لَمْ يُجَدِرْ نَفْعاً فِي  
تَحْوِيلِ اتِّجَاهَاتِ ضِيَاءِ إِلَى الْأَدَبِ وَحُبِّهِ وَالتَّبَرُّيزِ فِيهِ، فَوَسَائِلُ جِلْفَدَانٍ لَمْ تَتَفِدْ بِعَد:

جِلْفَدَانٍ: نَعَمْ.. لَكُنِّي سَاجِئَةً أَدِيباً بِالْقُوَّةِ.. عَلَى رَغْمِ أَنْفِ الْجَمِيعِ..

رَاضِيَةٌ: إِلَى أَيْنَ أَنْتِ خَارِجَةٌ يَا مَامَا؟

جِلْفَدَانٍ: لِنِزَارَةِ السَّيِّدَةِ زَيْنَبٍ.. سَادَعُو لَضِيَاءَ فِي مَقَامِهَا الطَّاهِرِ أَنَّ اللَّهَ يَفْتَحُ  
عَلَيْهِ وَيَجْعَلُهُ مِنْ كِبَارِ أَدِيَاءِ الْعَالَمِ.. (ص ١٧).

- أَيِ إِذَا لَمْ يُجَدِرِ الْعِلْمُ نَفْعاً، فَتُكَنُّ الْخُرَافَةُ، بِاللُّجُوءِ إِلَى الْأَوَّلِيَاءِ  
وَالصَّالِحِينَ!

إنّ هذا كلّ ناتج - كما أشرنا - عن هذا التعلّق المرّضيّ من جلفدان بالماضي، والذي يحرمها أن ترى الحقيقة سافرة، وتستجيب لمقتضياتها، وهو الماضي الذي تجسّده، كما أشرنا، صورة الأديب التركيّ ضياء وصفي الملقّة في البهو، والتي تتّجه إليها جلفدان - في أعقاب المقابلة العاصفة، القاسية مع الدكتور غنّام - بمناجاة رقيقة، تجمع حبّها له وسخطها على الآخرين، قلّة «له»:

جلفدان:..جازاهم الله..شغلوني اليوم عن قراءة كتبك. ذكّاترة في الأدب! كلام فارغ!

انت كنت أديباً عبقرياً دون أن تكون عندك دكتوراه.. (ص١٧).

وفي الكلام هذا التناقض الواضح بين سخطها المارم على غنّام/العلم والموضوعيّة، ورقّتها، المارمة كذلك، أمام صورة الماضي الذاهب الذي يسيطر عليها. وفي موقف سابق تقول «لضياء»/الماضي:

جلفدان: أنا داخلة يا حبيبي إلى المكتبة..إنّها مكتبك أنت..لكّ فيها أربعة كتب هي سلواي الوحيدة. يا ليتكّ عشّت حتّى صارت مؤلّفاتكّ تملأ خزانة باكملها. (ص٦)

وهكذا، كانت تناقضات جلفدان الشخصيّة هي المطريق إلى تناقضاتها مع الآخرين، وهي التناقضات التي كانت، جميعاً، صانعة الملهة في المسرحيّة ما بقيت جلفدان على توتراتها وصراعاتها. حتّى إذا اكتملت سعادتها، وزالت تناقضاتها بتحقيق أملها في ضياء، الذي صار «أديباً» تجتمع له الصحافة - أو بتصورها ذلك! - كان لا بدّ أن تتمسح من المسرح/تموت، وأن ينتقل زمام الملهة - من ثمّ - إلى آخرين غيرها.

ويقوم بهذا الدور الملهوي - طوال الفصل الثالث من المسرحية - نامق، ابن اخت جلفدان، وزوجته. فنامق، طوال الوقت، يحاول التقرب من راضية؛ ليحصل عليها، ومن ثم على الثروة معها. لكنّه، طوال الوقت كذلك، مرعوب من زوجته، التي تطارده غيرةً من راضية، وتكاد توقن أنّ بين زوجها وراضية شيئاً، لكنّها لا تعرفه! ثم هناك عاطف، بأزمته الشديدة التي أوشكت أن تصيب عقله وحياته كلّها بالخلل؛ حتى يُعلّق على صدره لوحة مكتوباً عليها: «أنا عاطف الأشموني مؤلف الجنة البائسة»! ولما تراء زوجته على هذا النحو، وتتزعج اللوحة وتحطّمها، تجد العبارة نفسها مكتوبة على ملابسه، القطعة بعد الأخرى!

وهكذا أقام باكثر هذه الملهة على تناقضات شخصياته الذاتية، من جهة، ثم على ما بين هذه الشخصيات من تناقضات، من جهة أخرى، ثم ما تخلقه هذه التناقضات جميعاً من مواقف ملهوية، من جهة ثالثة. ولملّ المرة الوحيدة في المسرحية - والنادرة في مسرحه عامة - التي يستخدم فيها باكثر ما نسميه بـ «الملهة اللفظية» أو «التورية»، والتي تقوم على التلاعب بالألفاظ ومعانيها المختلفة أو المتباعدة، كان في الموقف الذي نقلناه آنفاً، والذي يدور بين جلفدان والدكتور غنّام. فحين «ينصح» غنّام الهانم بأن يغيّر ضياء مساره وبيتعد عن كلية الآداب، تصبح به جلفدان، غاضبة: «بيتنا، يا هذا، بيت أدب؛ هيؤمّن غنّام، خالي الببال تماماً، على كلامها قائلاً: «بيت أدب يا هانم، لا أحد ينكر ذلك...»! وعبارة «بيت الأدب» من الكتابات المعروفة في المامية المصرية للتعبير عن دورة المياه! وهي تصبح به، مرة أخرى، في استنكار: «دكتور في الأدب؟! أدبيس!». وكلمة «الأدب» في السؤال الاستنكاري هي بالمعنى الاصطلاحي المعروف الذي يستخدمه المتخصصون، لكنّها في العبارة التركيبية «أدبيس» بمعنى الخلق أو حسن السلوك (وتستخدم في المامية بالمعنى نفسه، حين نقول، مثلاً: فلان هذا «مؤدّب» أو «قليل الأدب»!); ومن ثم فهي شتيمة بمعنى أنّه رجل بلا خلق أو سيئ السلوك! وهو ما يتّجه إليه غنّام،

فيحاول الاحتجاج، لكنها لا تعطيه الفرصة لذلك وتطرده!

غير أن هذه «التوريات» اللفظية قليلة، بل نادرة في مسرح باكثير عامة، وفي مسرحه الملهوي خاصة (مع أن في المسرح الملهوي، كما هو معروف، فرصاً لا تُحصى لمثل هذا التلاعب بالألفاظ). لأنه، كما أشرنا غير مرة في هذا البحث، كان يؤثر الاعتماد على تناقضات الشخصيات من داخلها، وتناقضاتها فيما بينها، لخلق المواقف المتناقضة، والتي تخلق، بدورها، «المفارقات الملهوية» في جو المسرحية. ولا بد أن ذلك إنما كان لحرصه على ألا يضيع منه الموضوع في خضم الإغراق في الملهوية، من جانب كل من الكاتب والمتلقي معاً. ولا بد أنه كان كذلك، أيضاً، لحرصه على عدم الهبوط بلغة مسرحيته إلى العامية؛ فتقلب المسرحية من ملهاة «متزنة»، تحمل فكراً جليداً، إلى «فارز» *farce*، أو إلى «ملهاة غليظة» وللأسف الشديد فقد تحقق كل ما كان باكثير يخشاه، حين عُرِضت المسرحية، في أواسط الستينيات، على مسرح (التلفزيون)<sup>(٣)</sup>.



## هوامش وتعليقات

- (١) علي أحمد باكثير: جلفندان هانم؛ مكتبة مصر. القاهرة ١٩٧٨. والإحالات إلى هذه الطبعة هي المثنى، وغالب علامات الترقيم من عندي.
- (٢) أشرتُ في المقدمة إلى دراسة د. أحمد السعدني عن مسرح باكثير السبائسي، والتي درس فيها بعض مسرحيات باكثير السبائية. ولا علم لي بما إذا كان قد أكملها. وقد درستُ مسرحياته المتعلّقة بالقضية الفلسطينية في إطار دراستي للدكتوراه، والتي أشرتُ إليها في المقدمة كذلك.
- (٣) قدّمتُ المسرحيّة فَرْقُ (التلفزيون) المسرحيّة - إن لم تكني الذاكرة - حوالى منتصف السّتينيات، وكانت من بطولة: عبد المنعم مديبولي ونهممة وصني ومحمّد عوض وخيريّة أحمد.







## خاتمة

هكذا وجدنا مسرح علي أحمد باكثير الاجتماعي وقد تطور، شكلاً وموضوعاً، بل ولغة، في مصر. فبعد كتابته لمسرحيته الأولى «همام، أو هي بلاد الأحقاف» (١٩٣٤)، والتي عبّر فيها عن واقع جيله من الشباب الذين كانوا يخوضون «صراعاً اجتماعياً»، يسمون من خلاله إلى تغيير ذلك المجتمع، الذي وصفه بالتخلف والإغراق في الخرافة والجهل، إلى مجتمع متعلم، صحيح العقيدة، يعطي للمرأة حقوقها في المشاركة الفاعلة في صنع المستقبل. وقد كانت رؤيته، في كتابه هذه المسرحية، رؤية «أدبية» في المقام الأول؛ فجاءت المسرحية بلغة فصلى تراثية، من جهة، وفيها من الشعر الفنائي أكثر مما فيها من «الشعر المسرحي»، من جهة أخرى. ولذلك كانت فرصة تقديمها على المسرح - وهو نفسه لم يحاول ذلك! - محفوفة بكثير من المخاطر.

ثمّ كان رحيله إلى مصر إيداناً بقدر كبير من التّفنّن في رؤية باكثير الأدبية والمسرحية (ولا نقول الفكرية؛ لأنّ باكثير ظلّ محافظاً، في غير جمود، على رؤيته

الفكرية/الإسلامية الأساسية في كل ما كتب، وإلى آخر حياته). فقد عرف - سواء من خلال دراسته الجامعية للأدب الإنجليزي أم من خلال مشاهداته للمسرح عياناً، للمرة الأولى، أم هما معاً في الحقيقة - المتطلبات الحقيقية للكتابة للمسرح في هذا العصر؛ فتغيرت لغة الكتابة عنده إلى فصلى عصرية بسيطة، أو ما أطلق عليه الحكيم، كما أشرنا، اللغة الثالثة. كما أصبح باكثر أكثر امتلاكاً لأدواته في بناء الشخصية والحدث والحوار؛ فجاءت شخصياته الرئيسة مكتملة إلى حد بعيد، وجاءت أحداث مسرحياته متطورة، دالة، بعيدة عن الفضول، وجاء حوارها مركزاً، بعيداً عن الثثرة، مقتصداً في جمالياته التي يمكن أن تشغل المتلقي عن تطور كل من الحدث والشخصيات.

ولقد واجه باكثر، حين جاء إلى مصر، واقعاً جديداً، مختلفاً عما كان عليه الحال في حضرموت. إذ وجد ما كان «يعلم» بتحقيقه في بلاده وقد تحقق كثير منه فعلاً في مصر، بل إنه رأى - أكثر من هذا - المواقب الاجتماعية والإنسانية لهذا التعبير على أرض الواقع! فقد «تحررت» المرأة، وخرجت إلى الحياة العامة، وبدأت تتشأ عن هذا الخروج مشكلات جديدة لم يتخيلها باكثر من قبل؛ فالمرأة، وقد حصلت على قدر لا بأس به من الحرية، بدأت تطمع في المزيد منها، بل أخذت تطمع في «الرجولة» نفسها (وكانها ميزة)؛ فتوقفت عند هذا التطرف في الدعوة في مسرحية «الدنيا فوضى». ثم نشأت، أيضاً، مشكلة طبيعة العلاقة بين الزوجين، وبينهما الأطفال (وقد خرجت المرأة إلى العمل وبدأت تكسب)، وما ينبغي أن تكون عليه هذه العلاقة من التواء والتراحم والتعاون على أعباء الحياة، وإلا فصدت!

غير أن باكثر لم يغفل، وهو في خضم مواجهة هذه العلاقات الإنسانية والزوجية المشوهة - نتيجة لتمتع المرأة بـ «حريتها» وخروجها إلى الحياة العامة ومشاركتها فيها- عن أن هذا لا يعني، بحال، العودة إلى الورا، وأن نرئي أبنائنا، والأجيال الجديدة كلها، على الماضي وحده، ضارين بمرض الحائط ظروف

عصرهم وما حدث فيه من تغييرات تقتضي أن يتكروا، هم بأنفسهم، ومائلهم في مواجهة هذا الواقع، وأساليبهم في ترويضه. وكان هذا موضوع مسرحيته الرائعة «جلفدان هانم»، في مستواها الاجتماعي.

وكان باكثير قد بدأ مسرحه الاجتماعي في مصر بمواجهة الفهم المفلوط للمفهوم الإسلامي الراسخ عن «برّ الأبناء بالأباء»، وضرورة أن تُسند قوامة البيت - في حال ضعف الأب، مادياً ونفسياً عن تحملها - لأرشد الأبناء، ودون حساسية أو إرهاب. فليس معنى إسناد القوامة إلى الابن أن يُطالب هذا الابن بأكثر مما يستطيع، أو أن يُسلب حقّه في الحياة والاستمتاع الحلال بكلّ ما فيها!

ولقد كان موقف باكثير الفكريّ متسقاً إلى حدّ كبير مع التوجّه الإسلامي الذي رافق مسيرته الأدبية كلّها، من البداية حتّى النهاية. فإذا كان واجب الأبناء تجاه الآباء هو واجب البرّ والرعاية، فإنّ هذا لا يعني الاستسلام - تحت وهم البرّ - لمعامل الفساد التي تدبّ في الأسرة: أم متلافة، وأبناء يوشكون على الضياع، وأب ضعيف أمام زوجته - مع أنّ الابن الرّاشد، الحريص على المصالح الحقيقية للأسرة موجود، وكلّ ما يحتاجه هو الثقة، والاعتراف له بالقيادة: فعاصر الأسرة ومستقبل أبنائها أهمّ من الماضي والإغراق فيه أو البكاء عليه.

وهذا الحرص على كلّ من الحاضر والمستقبل كان هو الموقف الأساسي، كذلك، في مسرحيّة «جلفدان هانم»، كما رأينا. فالموقف من الحياة - عند باكثير - هو موقف بناء الحاضر بناء سليماً والتّطلّع إلى المستقبل في ثقة واطمئنان، في مواجهة ماضٍ ضاغط، ينبغي علينا أن نرعا، لكن ليس علينا أن نمبده أو نمتسلم له يومه البرّ والوفاء! هالبرّ والوفاء الحقيقيّان يقتضيان الاستفادة من «ثروة» هذا الماضي في بناء الحاضر والمستقبل. فالدكتور حازم يستقذ ما بقي من ثروة أبيه - التي أوشكت زوجة الأب المتلافة، مع ضعف الأب، على تضييعها - ليرعى إخوته ويعمد بناء حاضريهم البناء السليم، حتّى يسلم لهم المستقبل. وثروة جلفدان هانم الطائلة

تقول، في النهاية، إلى حفيدها ضياء ليستغلها في بناء آماله التي تجاوز الرغبات الشخصية، إلى تحقيق أحلام عامة، ترفع من مستوى الرفيف وتحسن أوضاع أهله.

ومن الواضح ارتباط هذا الموقف الفكري من باكثير في هذه المجموعة من المسرحيات، بالموقف الذي وقفه في مطلع حياته الأدبية، حين كتب مسرحية «همام...» التي دافع فيها عن الحاضر والمستقبل، كذلك، في مواجهة الماضي الذي يقف عقبة في سبيل بنائهما بناء سليما، والمتمثل في عبادة الأسلاف أو ما يشبهها، من تقديس الأماكن والأشخاص/الأموال، مع الاستسلام لموامل التخلف والضعف وهواهما.

وفي إطار اهتمامه بالمستقبل، كذلك، جاء اهتمام باكثير بقضية المرأة، ومنذ مسرحيته الأولى «همام...» فقد دعا باكثير إلى رعايتها، وتعليمها؛ لتسهم في رعاية أسرتها وأبنائها، فتسهم، بهذا، في رعاية الوطن كله. وحين تحقق للمرأة ما أرادت، وما أراد لها البعض، أخذ باكثير يهاجم الفهم الخاطئ والشاذ للمسألة، مثل إساعة فهم خروج المرأة للعمل وللحياة، أو إساعة فهم قضية «تحرير المرأة» كلها. فالمرأة لن تكون رجلاً أبداً، كما أن الرجل لن يكون امرأة أبداً؛ لأن لكل منهما طبيعته التي خلقه الله عليها، والتي تساعد على أداء واجبات لا يستطيع الآخر أن يقوم بها، وتمطيه، من ثم، حقوقاً لا ينبغي أن تجور عليها حقوق الآخر. والوضع الأمثل للحياة الزوجية، أو في علاقة الرجل بالمرأة عموماً، هو في التساند والتناغم بين عنصرَي الحياة الإنسانية في الحقوق والواجبات؛ لتكون الحياة في أجمل أوضاعها، وأكثرها توازناً وإراحة للجميع.

وقد تساند هذا الالتزام الفكري مع التزامه الواضح بإداء فني جدي في طرح قضاياها ومعالجتها. فعلى الرغم من أن ثلاثاً من مسرحيات باكثير الاجتماعية ملهوية، فإن باكثير يعتمد - في الغالب الأعم - عن مشاهد الإثارة الحمسية أو التوريات اللفظية أو غيرها من عوامل الإضعاك الصاخبة أو التي يمكن أن تلهيه

- أو تلهي متلقيه - عن ضرورات البناء الفني الدقيق لكل من الحدث والشخصية والحوار، بما يجعلها جميعاً دقيقة الدلالة على الفكرة التي يريد طرحها في المسرحية. يضاف إلى هذا كله، بطبيعة الحال، التزامه - كما أشرنا - بلغة فصلى مبسطة، تسعى إلى الاقتراب من جمهوره المعصري بلغته المعصرية المثقفة، لا العامية!

وهكذا حقق باكثير في مسرحه الاجتماعي ما لاحظناه في بداية هذه الدراسة من الالتزام الفكري والفني، من خلال رؤية خاصة للعالم والمجتمع، حققها في مسرحه على مستويات، وإن تعددت، فقد جاءت متناغمة إلى حد كبير. غير أن هذا التنوع - الذي أشرنا إليه في بداية هذه الدراسة - لم يتحقق في مسرح باكثير إلا في تنوع الموضوعات التي عالج من خلالها قضايا، وفي الأنواع المسرحية التي كتب فيها، ثم في أسلوب الكتابة. فقد بدأ بالكتابة في المساة التقليدية (الكلاسيكية classical tragedy) في «هَمَام...» ثم اتبعها بالكتابة في «المسرحية الجادة drama»، في مسرحية «الدكتور حازم». وأخيراً كتب ثلاث مسرحيات ملهوية، هي: «الدنيا فوضى» و«قطط وفيران» ثم «جلفدان هانم». كما أن باكثير بدأ بالمسرحية الشعرية، ولم يلبث أن انتقل إلى المسرحية النثرية، ومن اللغة الفصلى التراثية، إلى الفصلى المعصرية البسيطة، كما أشرنا. أما الأبنية الفنية لمسرحياته الاجتماعية، فقد كان التنوع فيها محدوداً إلى حد كبير: إذ بعد أن كتب المسرحية الأولى في خمسة فصول، اتجه - في مسرحياته الأربع التالية - إلى المسرحية ذات الفصول الثلاثة في بنائها التقليدي المعتاد، ودون تغيير يذكر.

وهكذا، حقق باكثير لنفسه، بإنتاجه المسرحي، مكانة لم يعد من الممكن الجدل حولها. إذ يمكن القول، باطمئنان، إن باكثير يعدّ ثاني أحمد شوقي في المسرح الشعري؛ فقد أخذ منه، ثم أضاف إليه، حين أدخل الشعر الحر أو التفعيلي إلى الكتابة المسرحية؛ ففتح، بهذا، باباً واسعاً لمن جاء بعده من شعراء المدرسة الحديثة

لترسيخ ما بدأه باكثير في منتصف الثلاثينيات من هذا القرن. ووقف باكثير مع توفيق الحكيم، ومنذ حوالي منتصف الأربعينيات، يتناهسان - في شرف - على الإضافة المستمرة والمبدعة إلى الأدب المسرحي المربي، حتى لحق بهما كلٌّ من محمود تيمور، الذي كان يكتب بالعامية، ثم الشاعر عزيز أباظة، الذي ظلّ محتفظاً بالنباجة التقليدية للشعر المربي. وقد بدأت غروسم تؤتي أكلها في النصف الثاني من القرن العشرين، مع ظهور شعراء من أمثال الشرقاوي وصالح عبد الصبور وغيرهما ممن ذكرنا آنفاً، ثم كتاب من أمثال محمود دياب والفريد هرج، اللذين كتباً بالفصحى - في الغالب - وركّزاً على التاريخ، ثم يوسف إدريس ونعمان عاشور، اللذين كتباً بالعامية، وركّزاً، في الغالب، على المسرحية الاجتماعية. لا شك في أنّ هؤلاء جميعاً تأثروا، إن كثيراً أو قليلاً، بشعراء الجيل الأول وكتابه، ومنهم باكثير بلا شك، الذين أسسوا لدخول المسرحية إلى الأدب المربي الحديث، دون أن ننفي، مع هذا التأثير، المؤثرات الكثيرة التي جاءت من خارج الحدود.

ثمّ بحمد الله

الشارقة

يونيو ٢٠٠٠

## المصادر والمراجع

### أولاً: المبرحيات المدروسة:

المبرحة	الطبعة الأولى	الطبعة المتعددة
شما، أو في بلاد الأحفاف	١٩٣٤	الثانية-١٩٦٥
الدكتور حازم	١٩٤٧	١٩٨٤
البثها هوضي	٩	١٩٨٠
قطط وفهران	١٩٦٢	د.ت.
جلفندان هانم	١٩٦٣	١٩٨٧

### ثانياً: المراجع:

- د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات التراثية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة ١٩٧١.
- أحمد أمين: زعماء الإصلاح في العصر الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.
- د. أحمد الصمدني: أدب باكثير المسرحي؛ الجزء الأول: المسرح السياسي؛ مكتبة الطليعة، أسبوط-١٩٨٠.
- د. أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري؛ دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٥.
- توفيق الحكيم: مسرح المجتمع؛ مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.
- جون دوهر ويلسون: ما الذي يحدث في هاملت؟ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا؛ دار الرشيد، بغداد ١٩٨١.

- د. شكوي عياد: الرؤيا المقيّدة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨.
- د. عبد القادر القط: من هتون الأدب المسرحية: دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٨.
- د. عبد الله محمد الفدّامي: المصنّوت القديم الجديد: دراسات في الجنود المربية لموسيقى الشّعر الحديث: كُتُب الرّياض ٦٦، الرّياض يونيو ١٩٩٩.
- د. عزّ الدين إسماعيل: فضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر: دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٨.
- روح المعصر: دار الرّكند العربي، بيروت ١٩٧٨.
- الشّعر المصري المعاصر، فضايه وظواهره الفنّية والمثوية: الدّار المصرية للتراث والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٩٧.
- د. عصام بهي: التّضمينية الشّعرية في الأدب المسرحي: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦.
- الحكايات الشعبيّة في المسرح الشّعري: رسالة ماجستير غير منشورة، كُتّبة البنايات بجامعة عين شمس ١٩٧٩.
- فنّ للمسرحية: فصل في كُتّاب: المدخل لدراسة الفنون الأدبية: جامعة قطر، الدوحة ١٩٨٦.
- حديث عيسى بن هشام: مجتمع متغيّر وثقافة متغيّرة: فصول مج ٦، ع ٤، يوليو - سبتمبر ١٩٨٦.
- علي أحمد باكثير: فنّ المسرحية من خلال تجاربي الذاتية: مكتبة مصر ط. ثلاثة ١٩٨٥.
- أزهار الرّؤى في شعر العُنباء: تحقيق محمد أبو بكر حميد وتقديمه: الدّار اليمنية للنشر والتّوزيع ١٩٨٧.
- د. علي الرّاعي: توفيق الحكيم: هُتان الفُرجة وحقّان الفكر: دار الهلال، القاهرة ١٩٦٩.
- د. محمد زكي العشماوي: دراسات في النّقد المسرحي: النهضة العربية، بيروت ١٩٨٠.
- د. محمد غنيمي هلال: النّقد الأدبي الحديث: نهضة مصر ط. ثانية، د. ت.
- د. محمد مندور: الأدب وقانونه: نهضة مصر ط. ثانية، د. ت.
- د. محمد يوسف نجم: المسرح العربي: دراسات ونصوص: ١ - مارون النّقاش: دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧.
- ٢ - الشيخ أحمد أبو خليل القبّاني: دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧.
- نازك الملائكة: فضايا الشّعر العربي: دار العلم للملايين، بيروت ط. سادسة، ١٩٨١.
- كرين برينتون: تشكيل المثل الحديث، ترجمة شوقي جلال، عالم المعرفة ٨٢، الكويت ١٩٨١.



# الفهرس

٥	تقديم
٩	مفخل
١٩	تجربة باكتير المسرحية
	بين الجمود والإصلاح:
٣٥	«مُمام، أو هي بلاد الأحفاف»
	البُر في المفهوم الإسلامي:
٥٣	«النكتور حازم»
	المرأة بين الحرية الحقيقية وفوضى الأهواء:
٧١	«النُيا فوضى»
	الأسرة المسلمة في عصر جديد:
٩١	«قطط وفيران»
	علاقات الأجيال: تقاهم أم استبداد؟
١١٥	«جلفدان هانم»
١٣٥	خاتمة
١٤١	المصادر والمراجع





26  
m

Bibliotheca Alexandrina



0545948